

Tesis Doctoral de Filología Alemana
Presentada por
M^a Belén Pérez de la Fuente
y dirigida por el
Dr. D. Francisco M. Mariño Gómez

GUSTAV MEYRINK
Y
LA NOVELA GÓTICA

M^a Belén Pérez de la Fuente

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Valladolid

2012

INDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA GÓTICA.....	23
1. 1. El género gótico canónico	25
1. 2. El género gótico entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX	45
1. 3. La esencia gótica en el nivel textual	51
2. CORPUS GÓTICO CANÓNICO	53
2. 1. El marco escénico	54
2. 2. El suspense	61
2. 3. Lo fantástico	71
2. 4. Representación de las emociones	78
2. 5. El efecto de realidad	83
2. 6. Tratamiento de los personajes	88

2. 7. La religión.....	91
3. EL CRONOTPO GÓTICO.....	95
4. LA NOVELA GÓTICA EN ALEMANIA: PRECURSORES DE GUSTAV MEYRINK.....	103
5. GUSTAV MEYRINK: ESCRITOR Y MÍSTICO-OCULTISTA	111
6. <i>DER GOLEM</i>	119
6. 1. El marco escénico	121
6. 2. El suspense.....	134
6. 3. Lo fantástico	143
6. 4. Representación de las emociones	151
6. 5. El efecto de realidad	160
6. 6. Tratamiento de los personajes	167
6. 7. El cronotopo gótico.....	173
7. <i>DAS GRÜNE GESICHT</i>	189
7. 1. El marco escénico	190
7. 2. El suspense.....	209
7. 3. Lo fantástico	221
7. 4. Representación de las emociones	233
7. 5. El efecto de realidad	243
7. 6. Tratamiento de los personajes	252
7. 7. El cronotopo gótico.....	266
8. <i>WALPURGISNACHT</i>	275
8.1. El marco escénico	278
8. 2. El suspense.....	292
8. 3. Lo fantástico	308
8. 4. Representación de las emociones	321
8. 5. El efecto de realidad	332

8. 6. Tratamiento de los personajes	344
8. 7. El cronotopo gótico.....	362
9. <i>DER WEIßE DOMINIKANER</i>.....	375
9. 1. El marco escénico	379
9. 2. El suspense.....	394
9. 3. Lo fantástico	409
9. 4. Representación de las emociones	419
9. 5. El efecto de realidad	423
9. 6. Tratamiento de los personajes	433
9. 7. El cronotopo gótico.....	445
10. <i>DER ENGEL VOM WESTLICHEN FENSTER</i>	451
10. 1. El marco escénico	455
10. 2. El suspense.....	469
10. 3. Lo fantástico	490
10. 4. Representación de las emociones	503
10. 5. El efecto de realidad	514
10. 6. Tratamiento de los personajes	527
10. 7. El cronotopo gótico.....	546
11. CONCLUSIONES.....	561
12. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	571
12. 1. Fuentes	571
12. 2. Estudios específicos.....	572
12. 3. Estudios generales	574

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende aportar una visión diferente de la obra novelística de Gustav Meyrink, autor austriaco que desarrolló su actividad literaria en el primer tercio del siglo XX y que es considerado un claro exponente de la literatura fantástica. Conviene recordar que precisamente este género literario gozaba de una gran vitalidad en el país centroeuropeo, coincidiendo con los convulsos años que se sitúan en torno a la disolución de su gran imperio, es decir, que Meyrink no fue un caso excepcional, sino uno más de los muchos que cultivaron el género fantástico en esta época.

Al mismo tiempo, quisiéramos que nuestro estudio sirviera para despertar el interés sobre esta figura literaria, un autor al que no se ha prestado demasiada atención y cuya obra suele ser rebajada —injustamente, a nuestro juicio— a la categoría de literatura trivial o de entretenimiento. Este escaso reconocimiento no resulta extraño, teniendo en cuenta el contexto literario de la creación meyrinkiana, pues no debemos olvidar que a comienzos del siglo XX Austria vivió el que probablemente fuera su periodo de mayor esplendor literario, con el movimiento del *Junges Wien* a la cabeza y con autores pertenecientes al Imperio Austro-Húngaro de la talla de Arthur Schnitzler,

Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Stefan Zweig o Robert Musil, con quienes Meyrink se disputa la atención de los críticos por el hecho de compartir época y espacio con ellos; no es necesario decir que nuestro autor no supera la comparación, pues es evidente que ni llega a la sofisticación de éstos, ni su obra ha sido tan determinante para la literatura posterior. Pero, dejando al margen estas cuestiones, así como sus “delirios” ocultistas y sus múltiples excentricidades como persona y como autor, pensamos que merece la pena redescubrirlo, pues en él confluyen muchas de las peculiaridades que marcaron el carácter de la época en aquel rincón de la vieja Europa (extremo éste que también se refleja en su azarosa biografía¹) y, por lo tanto, su obra puede ser considerada un producto representativo de aquel particular *Zeitgeist*.

De sus cinco novelas (*Der Golem* [1915], *Das grüne Gesicht* [1916], *Walpurgisnacht* [1917], *Der weiße Dominikaner* [1921] y *Der Engel vom westlichen Fenster* [1927]), sólo la primera ha conseguido sobrevivir al paso del tiempo y a las modas; es una obra relativamente conocida y está presente en el mundo editorial actual, ya que no dejan de publicarse ediciones nuevas (la más reciente de la que tenemos constancia ha aparecido en la editorial alemana dtv, en enero de este mismo año). También en España sigue despertando aún el suficiente interés como para haber sido publicada recientemente en varias editoriales y con diferentes traducciones².

Las cuatro novelas restantes han sido consideradas obras menores, lo cual se refleja también en el número de estudios dedicados a ellas, que es sensiblemente inferior. No obstante, siguen apareciendo nuevas ediciones de estas obras, también en español³, quizás a la sombra del interés que aún genera *El Golem*.

¹ Gustav Meyrink nació fruto de la relación extramatrimonial de una actriz con un noble, su vida

² La editorial Valdemar, en su colección «gótica» publicó el año pasado *El Golem* [2011] y unos años antes también había publicado *El Ángel de la Ventana de Occidente* [2006] así como un volumen de relatos (*El monje Laskaris y otros relatos extraños y esotéricos* [2006]), todos ellos traducidos por José Rafael Hernández Arias. En el año 2007 Alianza editorial publicó *El Golem*, traducida por Francisco Rafael Lupiani González; en 2006 la editó Libros del Zorro Rojo con la traducción a cargo de Alfonso Ungría y, remontándonos más atrás, Tusquets la publicó en 1995 con traducción de Alfonso Ungría y Celia Ungría.

³ Existen tres ediciones de *El Ángel de la Ventana de Occidente*, de las cuales la más reciente es la mencionada arriba; de *El Dominico blanco* hay dos ediciones, una de 2006 traducida por José Rafael Hernández Arias para Valdemar y otra de 2011 traducida por Olga Sánchez Guevara para Ediciones de Intervención cultural. En cuanto a *La Noche de Walpurga* sólo había sido editada una única vez en 1983 en la editorial Bruguera, y ahora hay que añadir una más que ha salido en junio de este año en la editorial

Tradicionalmente, la discusión en torno al autor se ha centrado en la cuestión de lo fantástico, y así encontramos que la mayoría de los estudios se dedican a analizar detalladamente si sus obras, en especial sus novelas, cumplen los requisitos del género⁴, pues no hay opiniones unánimes al respecto. Sin embargo, en casi todos los casos la atención termina desviándose inevitablemente hacia el componente esotérico-ocultista, el cual tiene una presencia abrumadora en todas y cada una de las cinco novelas, llegando incluso a constituirse en el elemento central en alguna de ellas; y es precisamente aquí donde la crítica encuentra el mayor desacuerdo del autor, no sólo porque el rico patrimonio ocultista contenido en las novelas las distancie de los cánones fantásticos, sino porque consideran que no siempre está bien integrado en la trama, o que incluso les confiere un carácter trivial, como se aprecia en la siguiente afirmación de Winfried Freund a propósito de *Der Golem*:

Der Roman endet mit der Apotheose des bürgerlichen Subjekts, das seine Identitätssuche als heilsgeschichtlichen Erlösungsprozeß inszeniert. Auf die drohende Vermassung des Individuums in der Industriegesellschaft reagiert Meyrink mit okkulten Ritualen der Selbsterlösung, wobei die folgenden Romanen die Erlösungsmuster lediglich variiieren. So wandelt sich der kabbalistische Heilsentwurf im „Grünen Gesicht“ zum yogistischen, im „Weißen Dominikaner“ zum taoistischen und im „Engel vom westlichen Fenster“ zum alchemistischen. Die okkultistischen Rettungsversuche des autonomen Individuums kompensieren die tatsächliche Entfremdung unter zunehmendem kollektiven Druck. Zweifellos ein triviales Erzählschema, das Meyrink repräsentativ für das frühe 20. Jahrhundert ausformt und dabei den phantastischen Roman zu einem Konglomerat okkuler Geheimlehren mystifiziert⁵.

Nosotros, sin embargo, entendemos este componente ocultista como un rasgo particular del autor que, en sí mismo, no resta atractivo a las obras ni les roba su esencia

El Nadir con traducción de Carlos Chávez; de *El Rostro verde* sólo tenemos constancia de la edición de 1988 en la Editorial Sirio.

⁴Algunos ejemplos son los trabajos de Florian Marzin (*Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks*, Essen, Die Blaue Eule, 1986), Thomas Wörtche (*Phantastik und Unschlüsingigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*, Meitingen, Corian Verlag, 1987), Peter Cersowsky (*Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der "Schwarzen Romantik" insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, Múnich, Wilhelm Fink, 1989) o el de Ralf Reiter (*Das dämonische Diesseits. Phantastisches Erzählen in den Romanen "Walpurgisnacht" und "Der weiße Dominikaner" von Gustav Meyrink*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, Band 19 [= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 1997]).

⁵ W. Freund, *Deutsche Phantastik: die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1999, pp 207-208. En este sentido, resulta interesante el estudio de M. Qasim porque ofrece un buen resumen de las opiniones vertidas por los críticos contemporáneos de Meyrink, donde pone de manifiesto este mismo extremo (M. Qasim, *Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung*, Stuttgart, Akademische Verlag Hans-Dieter Heinz, 1981).

literaria y, en cambio, sí marca la diferencia con respecto a los demás autores porque les aporta un matiz muy significativo, pues de la mano del ocultismo se introduce en la ficción un elemento extremadamente perturbador que en la época, además, contaba con cierto carácter científico o pseudocientífico (al menos en alguna de sus ramas, como el espiritismo o el mesmerismo). Y este elemento perturbador, que en ocasiones incluso puede alcanzar el grado de transgresor, es, precisamente, el que ha centrado nuestra atención y nos ha dirigido hacia un estudio menos convencional de la obra de este escritor austriaco. Hemos observado que, de la mano del componente esotérico-ocultista, se desarrolla toda una trama en torno a la búsqueda interior de los protagonistas, en la que tienen que hacer frente a los aspectos más oscuros de su personalidad, a menudo heredados y desconocidos para ellos mismos, pero que marcarán el rumbo de su historia personal, pues les llevará a realizar un auténtico viaje iniciático del que ignoran las consecuencias. En este contexto, el miedo y la angustia se adueñan de los personajes y los espacios se encargan de intensificar estos sentimientos. La confluencia de todos estos factores nos lleva a pensar en la novela gótica, un género literario cuyo nacimiento coincidió también con una época de grandes y traumáticos cambios para los que la sociedad aún no estaba preparada y que supo captar en sus páginas el desasosiego que estos cambios generaban en los ciudadanos.

Así pues, el objetivo principal de nuestro trabajo es poner en relación la novelística meyrinkiana con el género gótico. Los parecidos son razonables, especialmente en cuanto al marco escénico y la ambientación, pero también son piezas destacables la presencia de lo esotérico-ocultista ya mencionada y, directamente relacionada con ésta, la presencia del universo fantástico. Este conjunto de elementos confiere a las novelas de Gustav Meyrink un incuestionable sabor gótico, lo cual no ha pasado completamente desapercibido a los críticos, pues en alguna ocasión el nombre de nuestro autor aparece relacionado con este subgénero fantástico; esto es precisamente lo que hace Mario Praz en su ensayo incluido en el libro *Three Gothic Novels*⁶, pues aquí pone de manifiesto las grandes concomitancias existentes entre *Der Golem* y el género gótico, y Gero von Wilpert, que en su definición de «Schauerroman»⁷ menciona

⁶ M. Praz, «Introductory Essay» en, *Three Gothic Novels*, P. Fairclough (ed.), Middlesex, Penguin, 1968.

⁷ G. Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1989, s.v. *Schauerroman*.

al autor austriaco entre los que lo cultivaron. Por lo tanto, podemos decir que, en cierto modo, nuestro camino ya estaba iniciado, pero era necesario desarrollarlo.

Consideramos, además, que el contexto histórico y social en el que fueron compuestas las primeras novelas góticas presenta grandes similitudes con el que existía en Austria a comienzos del siglo XX, pues aquí también se estaba desmoronando el sistema que había regido el país durante siglos, y que había proporcionado estabilidad y seguridad a sus habitantes. Entre finales del siglo XIX y principios del XX Austria asistió a una revolución sin precedentes, comenzando por el desarrollo industrial que iba a trastocar por completo la forma de vida de las personas, y terminando por la desaparición de su glorioso y viejo imperio que provocó una profunda crisis de identidad en la sociedad austriaca. Por lo tanto, no parece incoherente que ante situaciones similares existan respuestas —literarias, en este caso— también similares. De modo que la hipótesis que aquí planteamos es que las concomitancias entre la creación novelística de Gustav Meyrink y el género gótico son mucho más profundas de lo que pueda parecer a simple vista, y creemos factible demostrar que tanto el esquema narrativo, como las técnicas discursivas y el efecto que causa en los lectores son muy similares en uno y otro caso. Este es el punto de partida.

Así, pues, los primeros pasos de nuestra investigación se dirigen a definir y delimitar el concepto en torno al cual se articula este trabajo, el de *novela gótica*. Para ello, no escatimaremos recursos y acudiremos a todas las fuentes bibliográficas posibles, desde enciclopedias y manuales de historia de la literatura inglesa a estudios específicos sobre el tema, donde incluiremos los trabajos de los autores más clásicos y acreditados sobre este género, como el del profesor Devendra Varma⁸, pero también otros más recientes o con enfoques novedosos, como los de Fred Botting⁹ o Coral Ann Howells¹⁰.

⁸ D. Varma, *The Gothic Flame. Being a history of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, Nueva York, Russell & Russell, 1966.

⁹ F. Botting, *Gothic*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996.

¹⁰ C. A. Howells, *Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction*, Londres y Atlantic Highlands, Athlone, 1995.

Asimismo, teniendo en cuenta que nuestro objeto principal de estudio son obras creadas en el siglo XX, estimamos necesario prestar atención a las innovaciones que fueron integrándose en este tipo de obras con el paso del tiempo y fruto de su adaptación a una sociedad transformada por la industrialización y el desarrollo científico; por ello, dedicamos una parte de este trabajo a examinar las características y los elementos diferenciadores de lo que se ha denominado la “novela gótica de fin de siglo” (la creada en el último cuarto del siglo XIX), sin duda más cercana a la obra de Meyrink en el tiempo, pero también y, especialmente, en el espíritu.

Para completar la visión sobre el concepto de “novela gótica”, consideramos necesario entrar en contacto directo con las obras, es decir, analizarlas de primera mano, para así extraer nuestras propias conclusiones. Este proceso, además, se revelará un ejercicio muy útil para posteriormente afrontar el objeto central de esta investigación, pues nos brindará la oportunidad de familiarizarnos con las técnicas empleadas por los autores góticos y, a la vez, de adquirir un método de análisis sistemático y estructurado. Las obras elegidas son cinco, el mismo número de novelas firmadas por Meyrink, para así garantizar el equilibrio entre las dos partes fundamentales de nuestra investigación, y todas ellas son ejemplos indiscutibles de novelas góticas canónicas, a saber: *The Castle of Otranto* (1765), de Horace Walpole; *Vathek* (1787), de Willliam Beckford; *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley y *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin. En esta ocasión, y teniendo en cuenta la popularidad de estas novelas, nuestro análisis se centrará únicamente en aquellos aspectos que los teóricos juzgan constituyentes del género, y nos proponemos comprobar cómo están configurados en cada una de las novelas elegidas, destacar las similitudes o las discordancias en el tratamiento que reciben, así como señalar las novedades que cada una haya aportado al género con éxito, colaborando de este modo en su evolución y, por lo tanto, en su pervivencia a través de los siglos.

De este examen no esperamos obtener hallazgos que contradigan o anulen las opiniones ya consolidadas y aceptadas de forma general, pues nuestra intención no es redefinir el género, pero quizá sí una visión más proporcionada del valor que tiene cada uno de los componentes que lo caracterizan y cómo se relacionan éstos entre sí. Por lo

tanto, el resultado que obtengamos será muy relevante y marcará la pauta del resto de nuestra investigación.

Para concluir la definición y delimitación del género gótico, abordaremos un último aspecto que aún no había aparecido en ninguno de los trabajos consultados hasta este momento y que podría marcar un nuevo camino en este trabajo; nos referimos al concepto de *cronotopo* desarrollado por el profesor Mijaíl Bajtin. En su exposición, Bajtin enumera y describe detalladamente una serie de cronotopos literarios bien consolidados a lo largo de los siglos, pero, en lo que respecta a la novela gótica, tan sólo le dedica unas pocas líneas que apenas sirven para esbozar los fundamentos generales de su cronotopo. Por eso, nosotros tomamos ahora este testigo y hacemos nuestra la tarea de desarrollarlo más ampliamente. Como cabe esperar, el punto de partida lo constituyen los planteamientos de Bajtin, pero también será esencial el resultado obtenido de nuestro análisis anterior, porque es de ahí de donde extraeremos los criterios que nos ayuden a definir el cronotopo gótico.

Con todo ello, ya disponemos de suficientes datos para tener una noción clara y sólida de este género, que nos permita desterrar tópicos o ideas preconcebidas, como el de la presencia de un castillo con oscuras mazmorras, pasadizos subterráneos y una heroína indefensa perseguida por un malvado villano, componentes todos ellos que, efectivamente, eran parte esencial de las primeras obras, pero que, ahora ya lo podemos afirmar, en realidad, representan sólo alguna de las múltiples variantes posibles que integran su cronotopo. Es decir, que en nuestra definición del cronotopo gótico hemos agrupado todos aquellos elementos que caracterizan este tipo de creaciones literarias y que, cuando se presentan juntos en una obra y con una disposición determinada, las diferencian del resto porque se conforman como un género propio; así pues, será el cronotopo gótico que acabamos de determinar y definir lo que tomaremos como base para establecer la comparación con las novelas de Gustav Meyrink.

Dado que la novela gótica ha sido considerada un fenómeno circunscrito a la literatura inglesa, o excepcionalmente también a la americana, el siguiente paso se dirigirá a establecer puentes entre éstas y la literatura alemana, pues entendemos que tiene que haber necesariamente un sustrato literario en alemán del que Meyrink se alimentara y reflejara después, de una manera más o menos consciente, en sus

creaciones. De este modo, dedicaremos un breve capítulo a rastrear las influencias que este tipo de obras pudieran dejar entre los autores alemanes desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX. Éste no pretende ser un análisis exhaustivo, ni tampoco riguroso, pues se desviaría del tema central de nuestra investigación y además ampliaría en exceso los límites de ésta; se trata más bien de poner de manifiesto que, al igual que en el resto de las literaturas europeas, entre la inglesa y la alemana hay un flujo continuo de temas y motivos porque, en cierto modo, son “entes vivos” que están en contacto; por lo tanto, de la misma manera que los ecos de la literatura alemana llegaron a Inglaterra, dando origen a una corriente más cruenta en la novela gótica, representada por Matthew Lewis y su magistral obra *The Monk* (1794), también se produjo el movimiento contrario, dejando en Alemania una estela de obras con unos rasgos góticos más o menos marcados.

Una vez establecidos todos los pilares sobre los que se asienta nuestra investigación, llega el momento de afrontar la fase central y abordar el análisis de la novelística meyrinkiana.

Tenemos que reconocer que la elección del corpus sobre el que vamos a trabajar fue una labor sencilla, puesto que el reducido número de novelas que escribió Gustav Meyrink proporciona un material de trabajo óptimo para un análisis de estas características, tanto en cuanto al criterio de la cantidad como en el de la homogeneidad, ya que las cinco novelas de este autor presentan un importante conjunto de elementos en común (tramas similares en las que el componente esotérico-ocultista se configura como central y aglutinador y que culminan en desenlaces parecidos; héroes que atraviesan crisis personales o de creencias; paisajes urbanos decadentes y oscuros, etc.). Ninguno de estos dos criterios lo cumplen las historias y narraciones breves del autor, cuyo número es mucho mayor y abarca una temática bastante más variada. Por lo tanto, a pesar de que estas últimas gozaron en la época de un mayor éxito y reconocimiento de la crítica, no se adaptaban tan bien a las necesidades de nuestro estudio.

El método de trabajo en esta segunda parte de la investigación va a ser algo distinto, pues ahora necesitamos tener una visión completa de cada una de las obras; por ello, en vez de hacer un estudio transversal, analizaremos una a una detalladamente,

observando la configuración y el tratamiento de cada uno de los elementos que componen el cronotopo gótico.

En esta tarea nos serán de gran utilidad los estudios ya realizados sobre la obra meyrinkiana, independientemente de la perspectiva desde la que estén planteados, pues entendemos que toda acercamiento crítico a la obra es válido y siempre puede revelar características interesantes que de otro modo, quizá, pasarían desapercibidas a nuestros ojos. Además, si únicamente nos basáramos en nuestra observación personal y directa, podríamos caer fácilmente en la trampa de prestar atención sólo a aquello que nos interesa para llegar a las conclusiones esperadas, y esto, obviamente, debemos evitarlo.

El otro punto de apoyo con el que contaremos para esta fase de nuestra investigación será nuestro propio análisis de las obras canónicas del género. Es el momento de establecer comparaciones entre unas obras y otras y es ahora cuando comprobaremos la utilidad del trabajo realizado hasta el momento. Por eso, éste será siempre nuestro punto de referencia a la hora de examinar las novelas meyrinkianas, y nos esforzaremos en poner de manifiesto tanto las similitudes como las diferencias entre unas y otras. De este modo, al final podremos concluir si, más allá de ciertas coincidencias evidentes en el tratamiento de algunos elementos, las novelas escritas por Meyrink cumplen los requisitos del género gótico, o si lo hacen en su totalidad o sólo parcialmente. Y en caso de que el resultado fuera negativo, también podremos concluir dónde radican las diferencias y si se trata de cuestiones formales o más bien de concepto.

Dicho esto, deseamos destacar que llevar a cabo una investigación sobre Gustav Meyrink se ha revelado como una tarea más complicada de lo que podíamos imaginar inicialmente. La causa principal de esto es el escaso número de estudios que hay sobre el autor, a lo que cabe añadir que, como hemos mencionado anteriormente, la mayor parte de ellos se abordan desde una misma perspectiva; esto tiene dos consecuencias muy claras, la primera, es que sólo se han tenido en cuenta algunos de los rasgos característicos de su obra, mientras que otros han pasado inadvertidos o simplemente han quedado sin estudiar, y la segunda es que la variedad de opiniones o conclusiones es realmente muy pobre. Este punto de partida va a dificultar enormemente nuestro trabajo, pues nos obliga a utilizar como bibliografía primaria, obras que, en realidad,

sólo tienen un interés tangencial para nuestro análisis. Asimismo, a lo largo de esta investigación hemos realizado muchas lecturas que, lamentablemente, no nos han sido de utilidad para nuestro propósito y, por lo tanto, no las hemos incluido en el listado de bibliografía que adjuntamos. Por ello, nos hemos visto obligados a sustentar gran parte de nuestro trabajo en las fuentes primarias, es decir, en los textos del autor directamente, prestando atención a todos los componentes y técnicas presentes en ellos, desde el vocabulario elegido en cada ocasión, a la concepción general de la obra, pasando por la construcción de las frases o las técnicas empleadas para generar suspense. Esto, a su vez, explica el elevado número de citas que hemos insertado a lo largo de todo este estudio, así como el hecho de que alguna de ellas sea especialmente extensa, pues éstas constituyen nuestro mejor argumento.

Sin embargo, esta circunstancia inicialmente adversa, también tiene una consecuencia positiva para nosotros, porque nos ha permitido acercarnos a la obra de este autor con mente abierta, sin la pesada carga que suelen suponer los juicios previos y las opiniones universalmente aceptadas. De hecho, a menudo tenemos la impresión de estar escribiendo sobre una auténtica *tabula rasa*, lo cual resulta tremadamente estimulante, aunque, sin duda, también nos produce un cierto “vértigo”.

A pesar de esta ausencia de juicios pre establecidos u opiniones estandarizadas sobre el autor, no podemos obviar que, en general, la crítica no se ha mostrado demasiado benevolente con él, y sólo aprueba de forma unánime la primera de sus novelas, *Der Golem*. Este hecho, sin duda, ha influido también en nuestra forma de abordar la investigación, pues a medida que íbamos profundizando en su obra, descubríamos a un autor con unas cualidades narrativas excepcionales y no sólo al excéntrico ocultista que pretende adoctrinar a sus lectores y guiarlos por el camino de la salvación. Esta sensación de “nadar contra corriente”, por el hecho de defender la calidad literaria de un autor marginado —y marginal—, nos ha perseguido constantemente, nos ha hecho dudar y nos ha instado a seguir buscando otros estudios y otros autores que quizá tuvieran una opinión más favorable de él. En este sentido, hemos podido comprobar que Hermann Hesse o Max Brod fueron grandes admiradores

de su obra¹¹ y que sus primeras publicaciones se vieron refrendadas por un enorme éxito, como pone de manifiesto el hecho de que su primer volumen de narraciones breves tuviera una tirada de 85.000 ejemplares¹², a lo que Frans Smit añade:

Neben sehr herablassenden Urteilen konnte Meyrink mit seinen kurzen Geschichten auch große Popularität erzielen, vor allem unter Künstler und Kunstkritikern. Der Tenor der Literaturkritik war und ist, daß sein frühes satirisches Werk als besonders wertvoll, originell und talentiert gepriesen wird. Oft wird Meyrink dabei mit E. T. A. Hoffmann und Edgar Allan Poe verglichen.¹³

Para entender el peso que Gustav Meyrink tuvo en la escena literaria de su época es necesario prestar atención al dato que aporta Manfred Lube al respecto:

In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg hatte Hans Ludwig Held den Plan, eine *Deutsche Akademie der Dichter und Künstler* ins Leben zu rufen, um den zunehmenden Verfall des deutschen Schrifttums zu verhindern und durch eine strenge Auswahl wie durch eine sorgfältige kritische Überwachung aller Veröffentlichungen eine Besserung der herrschenden Zustände auf dem gesamten Gebiete der Literatur zu erzielen. Interessenten für dieses Vorhaben und Teilnehmer an den beratenden Versammlungen war neben Thomas Mann, Kurt Martens, Emil Preetorius, Kurt Wolff und Georg Heinrich Meyer auch Gustav Meyrink. Was dieser selbst zu dem Plan, der übrigens nicht verwirklicht werden konnte, beigetragen hatte, ist nicht zu ermitteln; allein Meyrinks Teilnahme an einem derartigen Projekt ist schon wissenswert.¹⁴

Sin duda, estas líneas nos hacen reconsiderar la figura del autor y nos ayudan a situarlo en un puesto más meritorio que el que se le concede actualmente. Toda la información de que disponemos apunta a que en su día fue una figura literaria destacada y bien considerada por críticos y colegas, que además gozó del favor del público y que, sólo a raíz de que sus obras se fueran internando más y más en el universo de la mística ocultista, el éxito le volvió la espalda, pues al parecer fue con la publicación de su segunda novela cuando comenzaron a alzarse voces críticas contra el autor:

»Das grüne Gesicht« erreichte eine beträchtliche Auflagenhöhe, obwohl das Buch kein derartig eklatanter Erfolg war wie »Der Golem«. Die meisten Kritiker und Künstlerkollegen begannen sich anlässlich des zweiten Romans Meyrinks von ihm abzuwenden, so zum Beispiel Kurt Tucholsky. [...] Möglicherweise spielt im Hintergrund dieser Kritik der Vorwurf mit, Meyrink spekuliere auf das, was das große Lesepublikum am liebsten als Leselekt vorgesetzt bekommt. Die riesige Anzahl der Auflagen (Tucholsky nennt als Gesamtzahl der Auflagen des »Golem« und des »Grünen Gesichts« zusammen 145-1917) könnten das bestätigen.¹⁵

¹¹ Véase, F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit. p. 109.

¹² *Ibidem*, p. 91.

¹³ *Ibidem*, pp. 91-92.

¹⁴ M. Lube, *Gustav Meyrink. Beiträge zur Biographie und Studien zu seiner Kunstdtheorie*, Graz, dbv-Verlag für die Technische Universität Graz, 1980, p. 69.

¹⁵ F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit., pp. 186-187.

Por lo tanto, regresamos a la afirmación expuesta al comienzo de esta introducción, acerca de que es el componente místico-ocultista el principal responsable de la pérdida de credibilidad literaria de este autor, la cual comenzó cuando aún se encontraba en el momento álgido de su carrera y fue ganando terreno paulatinamente, hasta quedar relegado a la calidad de autor trivial o de entretenimiento, terminando en el destierro del olvido. Sin embargo, esta querencia por la temática místico-ocultista, podría tener una justificación desde el punto de vista literario, que podría excusarle de su “pecado”, como veremos a continuación. El dato decisivo nos lo proporciona su biografía: su juventud y sus primeros años de madurez transcurrieron en Praga¹⁶, ciudad que dejó en él una profunda huella y que se vio forzado a abandonar por razones personales —disputas con personas destacadas de la vida social de la ciudad—, que derivaron también en económicas —su conducta estrastralaria terminó afectando a su negocio, un pequeño banco que fundó junto con otro socio—. Praga se convirtió en su principal fuente de inspiración; no es exagerado afirmar que los pasajes más intensos y mejor escritos del autor están todos ambientados en este conmovedor espacio, y que cuanto más pegadas estén a esta ciudad las historias que cuentan sus novelas, mayor es su calidad literaria. Al parecer, la energía que emanaba de esta ciudad en aquellos años era tal, que imprimió su particular carácter en los autores alemanes que se inspiraron en ella para sus creaciones, llevándolos a todos por la senda de la mística:

Zur Debatte steht in diesem Zusammenhang aber auch ein bestimmter Aspekt der Prager deutschen Literatur, der hier erwähnt werden muß, weil Meyrink genauso betrifft wie die anderen Prager Schriftsteller dieser Zeit. Es geht um den Zusammenhang der soziokulturellen Struktur Prags um die Jahrhundertwende mit der Neigung zum Mystischen in den Schriften der Prager Schriftsteller. Paul Eisner hat, und zwar mit Recht, die These von einem dreifachen Ghetto für die jüdische Schriftsteller Prags vertreten. Peter Demetz hat seinerseits in einem Überblick über die Prager deutschen Literatur die ‚Naturarmut und Neigung zum Mystizismus‘ als die hervorstehenden Eigenschaften der Prager Schule festgestellt. [...] Die Forschung über die deutsche Literatur Prags hat die obenerwähnten Thesen inzwischen mehrfach bestätigt. [...] Der Mystizismus der Prager Schriftsteller ist also weniger eine Folge des Mangels an Kontakt mit der Natur als vielmehr der sozialen Ghetto-Situation dieser Schriftsteller selbst und auch der Gruppe, für die sie ihre Werke verfaßten. Hinzu kommt aber noch eine lange Tradition der Mystik in Prag selbst. Dem jüdischen Prag fiel dabei eine ziemlich wichtige Rolle als Vermittler der Mystik zu.¹⁷

¹⁶ A esta ciudad llegó en 1883, con 15 años de edad, y permaneció en ella hasta 1904 (véase, F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit. pp. 7-8).

¹⁷ M. Qasim, *Gustav Meyrink...*, cit., pp. 125-126.

Esto significa que el componente místico-ocultista se explicaría, al menos en parte, por su propia biografía. Praga, donde pasó los años más decisivos de su vida, marcó profundamente su personalidad y no dejó nunca de ejercer un fuerte magnetismo en él, y esto pudo ser el desencadenante de su obsesión por la temática ocultista, extremo que tiene en común con gran parte de los autores con los que compartió experiencias. Por lo tanto, no sería justo desprestigar a un autor y su obra por exhibir un rasgo característico de su generación.

Consideramos, además, que tanto la ciudad de Praga como la temática ocultista, son el eslabón que une a Gustav Meyrink con el género gótico. A nadie puede pasarle desapercibido que la vieja capital bohemia es, en sí misma, el escenario perfecto de las tribulaciones góticas, gracias al tortuoso trazado de su barrio judío, al imponente conjunto medieval del castillo —donde también se esconden las estrechas y lóbregas callejuelas que albergaban a los alquimistas—, así como al cúmulo de leyendas, mitos y sucesos históricos sangrientos que están vinculados a ella. Así pues, teniendo en cuenta la extremada sensibilidad del autor y el magnetismo que ejerció la ciudad sobre él, no es de extrañar que su poderosa imaginación lo llevara por los caminos de la novela gótica. Pero, además, está el componente místico-ocultista, muy cercano al universo de lo misterioso y de lo mágico y posible fuente de creencias supersticiosas, que tiene todos los ingredientes necesarios para convertirse en el correlato actualizado de las leyendas e historias de fantasmas que inundaban las novelas góticas de finales del siglo XVIII, pues, al igual que éstas, también lo místico-ocultista apela al lado oscuro de los hombres, desata el miedo a lo inexplicable y genera reacciones diferentes entre los que creen en ello y los que no; además, debido a la naturaleza de sus contenidos, también aporta el factor transgresor, tan arraigado en el género gótico.

Pero aún existe una circunstancia más que sitúa al autor en la senda del género gótico, nos referimos a su faceta como traductor. Debido al descenso de sus ingresos y a la pésima administración de éstos, Gustav Meyrink se vio obligado a utilizar sus excelentes conocimientos de la lengua inglesa para sobrevivir, y entre 1909 y 1914 publicó en la editorial Albert Langen varias traducciones de Charles Dickens, uno de

sus autores favoritos¹⁸. Este hecho nos revela dos cosas, en primer lugar, que el escritor austriaco dominaba la lengua inglesa y se interesaba por su literatura; en segundo lugar que sus gustos se inclinaban claramente hacia el género gótico u obras similares, pues Dickens es para muchos críticos exponente de un género gótico renovado. Es cierto que no tenemos argumentos suficientes para afirmar que Meyrink conociera en profundidad el género gótico, ni siquiera que hubiera leído las obras más destacadas, pero, desde luego, sí parece plausible que fuera así, pues tenía los medios (el conocimiento de la lengua), y según se deduce de sus traducciones, también interés por este tipo de lecturas. La conclusión a la que nos lleva todo esto es que hay evidencias suficientes para afirmar que existe una conexión entre Gustav Meyrink y el género gótico, y esto justifica el trabajo que aquí presentamos.

¹⁸ Cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink..., cit.*, p. 96.

1. ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA GÓTICA

El nacimiento del género gótico se sitúa precisamente en pleno siglo de las luces, la era del racionalismo, momento en el que se desecha definitivamente toda forma de pensamiento supersticioso y Europa se encamina hacia la Revolución Industrial de mano de los grandes pensadores ingleses. También es en este siglo XVIII cuando nace la ciencia tal y como hoy se conoce, basada en la observación de la realidad empírica y demostrable. Por lo tanto, surge en un contexto en el que por primera vez el hombre está en disposición de diferenciar lo maravilloso, lo mágico o lo supersticioso de lo real; premisa indispensable para crear una forma literaria más pegada a la realidad. Y esto es lo que abre el camino a la creación fantástica y, por ende, al género gótico:

Die Entstehung des realistischen Erzählens im 18. und 19. Jahrhundert muß als unmittelbare Voraussetzung für das Entstehen der phantastischen Literatur betrachtet werden, denn erst durch die Ausgrenzung eines Wunderbaren aus den Definitionen der erzählten Welt wird es bedrohlich und unerhört und zum Feind eines nun konstituierten regulären Realitätssystems. [...] Erste Folge dieser Entwicklung war der Schauerroman, die *Gothic Novel*, eine zu ihrer Zeit außerordentlich populäre Literatur, die das Phantastische jedoch nicht bis zum Ende des Textes erhält. Stets lösen sich alle Zweifel, falls überhaupt welche vorhanden sind: Das Wunderbare existiert, wie in Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1765), oder es wird hinwegerklärt, wie in Ann Radcliffes *The Italian* (1797). Zwar kommt dem Genre, wie Schröder betont, das Verdienst zu, "die 'Selbstverständlichkeit' des realistischen Diskurses in der Prosa demontiert zu haben".¹

¹ U. Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen y Basilea, A. Francke Verlag, 2001, pp. 97-98.

Sin embargo, a la vez que se están sentando las bases para el mundo moderno, la época en la que ve la luz el género gótico se caracteriza también por la fuerte convulsión social y de pensamiento que acompaña a cada cambio de siglo; en este ambiente finisecular tienen cabida todo tipo de predicciones, visiones y especulaciones, las cuales alimentan las viejas supersticiones populares.

Adentrándonos en el mundo literario, la segunda mitad del siglo XVIII ve nacer en Europa un movimiento enfrentado al pensamiento ilustrado, que critica el excesivo dominio de la razón sobre los sentimientos y defiende la libertad frente a la tiranía de las reglas; es, por lo tanto, un predecesor del Romanticismo que dominaría en la primera mitad del siglo XIX. El Prerromanticismo tuvo especial trascendencia en Alemania, donde, de la mano del *Sturm und Drang*, iniciaron su actividad literaria algunos de los más grandes literatos de este país, como, J. W. v. Goethe, F. Schiller o J. G. Herder. En Gran Bretaña, su máximo exponente se encuentra en la llamada *Graveyard Poetry*, con autores como Thomas Gray, James Macpherson, o Edward Young a la cabeza.

La novela gótica surge en este convulso contexto, concretamente en Inglaterra, el país que, junto con Francia, había sido el principal motor del pensamiento racionalista y cuna de la revolución industrial así como de los primeros inventores modernos.

La primera novela gótica es obra de Horace Walpole, y el nombre del género fue tomado del subtítulo que dio a su novela: *The Castle of Otranto. A Gothic Story* (1764). Pero ¿por qué este subtítulo? La respuesta está en el propio gusto del autor, cautivado por la verticalidad de la arquitectura gótica que, además, estaba viviendo un auténtico renacer en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII, de manos de la llamada *Gothic Revival Architecture*. La obra de Walpole obtuvo una gran respuesta, sobre todo por parte de los lectores, que ahora también se contaban entre las clases sociales menos cultas.

Por lo tanto, el género gótico nació en la transición entre dos mundos, en medio de la gran agitación social y cultural que supuso la revolución industrial y el rechazo a ésta impulsado desde el Prerromanticismo. El gran éxito de la obra de Walpole fue el detonante final, el responsable de que una única obra diera lugar a todo un género, o subgénero, el de la novela gótica.

1. 1. El género gótico canónico

Si hubiera que elegir un adjetivo para definir la novela gótica inglesa, quizá sea “trasgresor” uno de los más representativos, pues “transgresor”, con su doble implicación de “innovador” y “violador de normas o leyes”, es el espíritu que habita en el interior de la novela gótica desde sus orígenes. Walpole ya lo puso de manifiesto en la introducción a la segunda edición de su popular novela *The Castle of Otranto*:

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life [...] The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; [...]²

Este honesto fragmento del primer autor de novelas góticas proporciona una clara idea de lo que constituyó el carácter innovador de su obra, que, lejos de introducir elementos realmente novedosos —recordemos que castillos y conventos, espacios lúgubres y tenebrosos, nobles malvados y damiselas perseguidas, fantasmas y sucesos fantásticos en general ya habían visto la luz en obras literarias de épocas anteriores—, creó un nuevo estilo a través de una inédita forma de combinarlos todos ellos. Y probablemente fuera esa conjunción de elementos dispares la que resultara tan atractiva al público en general, quien por primera vez se entregó a la lectura de forma masiva, agotando los ejemplares de novelas góticas de las bibliotecas ambulantes; por su parte, la crítica y los lectores más tradicionalistas no recibieron esta fórmula con el mismo entusiasmo, pues eran obras que resultaban excesivas por el abuso de elementos terroríficos y escenas inmorales, de ahí que fueran objeto de fuertes críticas, y recibieran la calificación de transgresoras, porque no respetaban las convenciones novelísticas y porque atentaban contra las estrictas normas morales de la sociedad de la época³. Por lo tanto, innovación

² H. Walpole, *The Castle of Otranto*, en Peter Fairclough, (ed.), *Three Gothic Novels*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1978, p. 43. En adelante, en todas las citas de esta obra remitiremos únicamente al número de página.

³ Cfr. D. Varma, *The Gothic Flame...*, cit. pp. 4-6 y F. Botting, *Gothic*, cit. pp. 21-24.

y violación de normas son las calificaciones que acompañaron a estas obras cuando apenas se encontraban en los inicios de su desarrollo, y, como veremos, siguen estando presentes hoy en día, aunque con matices diferentes.

No obstante, a la hora de llevar a cabo una definición de las obras de este género, se ha obviado en muchas ocasiones el testimonio directo del autor que lo inauguró y le dio nombre, y todos los esfuerzos se han dirigido básicamente hacia la recopilación de elementos y características comunes a las obras que siguieron la estela de *The Castle of Otranto*, quedándose a menudo en los aspectos más superficiales de las mismas y dejando de lado otros que podrían resultar más relevantes⁴. De esta manera, es habitual encontrarse con definiciones demasiado simplistas, en las que se resalta especialmente la presencia de un tipo de paisaje y atmósfera, de unos personajes determinados, o de unos argumentos característicos. Un buen ejemplo de ello nos lo proporciona la *Encyclopaedia Britannica*, cuya definición de “novela gótica” reproducimos a continuación:

European Romantic, pseudo-medieval fiction having a prevailing atmosphere of mystery and terror. Its heyday was the 1790s, but it underwent frequent revivals in subsequent centuries. Called Gothic because its imaginative impulse was drawn from medieval buildings and ruins, such novels commonly used such settings as castles or monasteries equipped with subterranean passages, dark battlements, hidden panels and trapdoors. The vogue was initiated in England by Horace Walpole's successful *Castle of Otranto* (1765), his most respectable follower was Ann Radcliffe, whose *Mysteries of Udolpho* (1794) and *Italian* (1797) are among the best examples of the genre.

A more sensational type of the Gothic romance exploiting horror and violence flourished in Germany and was introduced to England by Mathew Gregory Lewis with *The Monk* (1796). Other landmarks of Gothic fiction are William Beckford's oriental romance *Vathek* (1786) and Charles Robert Maturin's story of an Irish Faust, *Melmoth the Wanderer* (1820). The classic horror stories *Frankenstein* (1818) by Mary Wollstonecraft Shelley, and *Dracula* (1897) by Bram Stoker are in the Gothic tradition but without the specifically Gothic trappings.

Easy targets for satire, the early Gothic romances died of their own extravagances of plot, but Gothic atmospheric machinery continued to haunt the fiction of such major writers as the Brontë sisters, Edgard Allan Poe, Nathaniel Hawthorne and even Dickens in *Bleak House* and *Great*

⁴ Hoy en día, esta idea es muy común entre los críticos del género, pero fue el profesor D. Varma uno de los primeros en defenderla, aunque atendiendo especialmente al objeto principal de su estudio, el de la evolución y desarrollo del género hasta principios del siglo XX: «Hitherto the study of the Gothic novel has been confined almost entirely to certain attitudes and themes regardless of the specific ways in which it developed and disintegrated» (D. Varma, *The Gothic Flame...*, cit., p. 2). Este autor además recoge el testigo de los escasos escritores y críticos que defendieron un mejor estatus literario para este tipo de obras (cabe destacar entre ellos a Walter Scott), pues sin omitir sus defectos se atrevió a reconocer su mérito: «The Gothic novel is also well worth studying, if not for its particular literary form, at least as an expression of the general taste of the period and because of its function as “the leaf-mould” in which more exquisite and stronger plants were rooted.» (*ibidem*, p. 3).

Expectations. In the second half of the 20th century, the term was applied to paperback romances having the same kind of themes and trappings similar to the originals.⁵

La definición, aparte de enumerar una serie de elementos “distintivos” de la novela gótica, transmite otras consideraciones que también han pasado a formar parte de los tópicos de este género. La primera de ellas es la asociación de la novela gótica con los movimientos prerrománticos europeos y el romanticismo; es evidente que la coincidencia temporal y la concomitancia de temas, motivos, personajes y otros elementos, han llevado a muchos autores a concebirla como un producto del incipiente romanticismo. Otra consideración hace referencia al periodo de desarrollo del género; su máximo apogeo lo sitúa en el último decenio del siglo XVIII y, sin hacer mención explícita, la definición parece limitar su vida al periodo comprendido entre los años 1765 y 1820, ya que obras posteriores son consideradas *revivals*. Por último, en la cita también se hace alusión a unos autores “mayores” —la mención es a las Brontë, a Poe, Hawthorne y Dickens—, contraponiéndolos a los autores puramente góticos, con lo que, de forma sutil, queda reflejada la idea de que se trata de un género menor. Continuamos este breve recorrido con el *Sachwörterbuch der Literatur* de G. von Wilpert, donde la entrada correspondiente a *Schauerroman* dice:

bewußt auf Schauereffekte angelegter Roman, der sich durch Schauplatz (oft alte Schlösser und verwahrloste Einzelbauten mit Verliesen, unterirdischen Gängen, versteckten Wandtüren in wildromant. Landschaft), unheimliche Requisiten (Waffen, Kerzen, ausgestopfte Tiere, Totenschädel, Folter- und Schreckenskabinette), übersinnl. Phänomene und mysteriöse, übernatürlich oder erst später natürlich erklärbare Ereignisse mit raffiniertem Spannungsaufbau in sich steigernden Stufen des Schreckens bes. an die Phantasie der Leser wendet. Vielfach verbunden mit Kriminal-, Detektiv-, Vampirroman oder Gespenstergeschichte. In engl. Lit. zeigt der Sch. in der Gruppe der sog. »Gothic Novels« des 18./19. Jh. eine kontinuierliche Entwicklung von H. Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764), C. Reeve (*The champion of virtue*, 1771), W. Beckford (*Vathek*, 1786) C. Smith (*The old manor house*, 1793), W. Godwin (*Caleb Williams*, 1794), A. Radcliffe (*The mysteries of Udolpho*, 1794), M.G. Lewis (*Ambrosio or the monk*, 1795), M. Shelley (*Frankenstein*, 1818) und C.R. Maturin (*Melmoth the wanderer*, 1820), die den Schrecken im Sinne der Aufklärung entmythologisieren, über Poe u. B. Stoker (*Dracula*, 1897) bis zur Horrorlit. der Gegenwart, die abgesunkene Motive weiter trivialisiert und die Handlung auf die bloßen Schreckenszenen reduziert. In dt. Literatur finden sich Ansätze zum künstlerischen Sch. etwa bei L. Tieck, H. Zschokke, E.T.A. Hoffmann, W. Hauff, A. Kubin, G. Meyrink, H.H. Ewers, A.M. Frey u.a., in franz. Lit. bei T. Gautier, E. Sue und G. Maupassant (*Le Horla*).⁶

⁵ *The New Encyclopaedia Britannica*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1989, 15th ed., s.v. *Gothic Novel*.

⁶ G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, cit.

Aquí observamos que la definición de *Schauerroman* se acerca mucho a la que acabamos de citar de la *Encyclopaedia Britannica*, tanto en la forma de definir, como en el contenido de la definición, ya que las dos tan sólo enumeran características y elementos típicos, que en buena medida coinciden en una y otra. Además, Gero von Wilpert establece una relación directa entre el *Schauerroman* y la *Gothic Novel*, con la única diferencia de que la segunda es circunscrita a la literatura en lengua inglesa, mientras que el primero no.

Tampoco añade nada nuevo la extensa obra de Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*, pues, aunque el capítulo dedicado a la novela gótica ofrece un panorama bastante completo de autores —desde Walpole hasta Maturin pasando por otros menos conocidos— dedica más esfuerzos a determinar sus orígenes e influencias dentro y fuera del ámbito inglés, que a desentrañar el sentido de lo “gótico”, del que apunta lo siguiente:

[...] The rather absurd term “Gothic” is perhaps more convenient, and may be allowed to include both those that contented themselves with a discreet use of fear and suspense, and those which sought the grosser sensations of terror and brutally aimed to make the flesh creep. It was applied first in derision to the taste for ruins and picturesque survivals, especially from the Middle Ages, which the Augustans regarded as barbarous and outlandish. Then it was amiably accepted by Walpole and others, who confessed to a fondness for what they called Gothic, little as they understood the real nature of what they admired, and grotesque as were their attempts to imitate it. In due time, it became one of those vague descriptive words, like "romantic", which offer such facilities for a useful if inexact classification. The importance of Walpole's effort in the style, *The Castle of Otranto*, entitled in the second edition "a Gothic story", is what showed what Gothic meant and gave the name free currency.⁷

Sin desviarnos de estas cuestiones, es oportuno mencionar aquí los manuales de literatura inglesa al uso, ya que el tratamiento que dedican a este género suele ser muy similar a lo que acabamos de describir. En ellos habitualmente no se alude a la novela gótica como un género propio, y la ausencia de definiciones es también muy frecuente; por el contrario, la atención está centrada principalmente en nombrar, resumir y comentar algunas de las obras más destacadas. Además, casi todas estas obras de consulta utilizan indistintamente los conceptos de “novela gótica” y “novela de terror”, sin hacer una mínima alusión a posibles diferencias o subdivisiones⁸. De este modo, si

⁷ E. A. Baker, *The History of the English Novel*, vol. V (= «The Novel of Sentiment and the Gothic Novel»), Nueva York, Barnes and Noble, 1967, pp. 175-78, aquí, p. 175.

⁸ Como ejemplo podemos mencionar la obra de D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, Londres, Secker & Warburg, Vol. III, 1972, obra que sólo dedica tres páginas a la novela gótica, de la 740

nos dejamos guiar por los manuales y obras de consulta en general, podríamos concluir que para que una novela pueda considerarse “gótica” sólo tiene que cumplir unos requisitos, tales son: que la trama se desarrolle durante la época de la Edad Media; que el escenario principal sea un castillo gótico o un convento, situado especialmente en el sur de Europa, mejor si además encierra entre sus muros oscuras mazmorras y pasadizos subterráneos; que exista un protagonista masculino malvado y poderoso, una dama bella y bondadosa atrapada en las redes del malvado, y un héroe valiente del que no se desvela su verdadera identidad hasta el final de la obra; todo ello rodeado de espesos bosques tenebrosos y montañas insalvables y aderezado por unos cuantos misterios y sucesos de carácter sobrenatural. Salvando las distancias, no parece diferir demasiado de muchos cuentos populares o de hadas (véase *Blancanieves* o *La Cenicienta*). De modo que una primera toma de contacto con el género puede resultar ciertamente engañosa y llevarnos por caminos tan tortuosos como los que protagonizan las escenas más inquietantes de estas novelas.

A continuación veremos que este género es bastante más complejo de lo que se desprende de tales definiciones y que sus posibilidades son tan amplias como para prolongar su vida a lo largo de varios siglos y llegar hasta nuestros días casi con la misma fuerza creativa con la que se inició. Efectivamente, desde principios del siglo XX la crítica ha empezado a mostrarse más benévolamente con la novela gótica y ha descubierto el gran mérito que se ocultaba detrás de su cara más superficial; este redescubrimiento se ha traducido en numerosos trabajos con enfoques muy variados. El hilo conductor de muchos de ellos se puede desglosar en dos intereses principales, uno es el de determinar cuál es el fondo común que subyace en todas las novelas que en algún momento han recibido el calificativo de “góticas”, con independencia de la época en la que hayan sido escritas; el otro, muy relacionado con lo anterior, apunta a las causas que han hecho que un tipo de literatura tan maltratado y denostado por la crítica

a la 742, y lo más aproximado a una definición del género que podemos encontrar es la frase siguiente: «The ‘Gothic novel’ is the product of a dilettante interest in the potentialities of the Middle Ages for picturesquely horror» (p. 740). La obra de A. Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 342-347, ofrece un panorama similar, aunque se extiende más en la enumeración de los elementos típicamente góticos: «It prospered by means of steady reference to crags and chasms, to torture and terror, to necromancy, necrophilia, and the uneasily numinous. It rejoiced in hauntings, sudden death, dungeons, dreams, diablerie, phantasms, and prophecies.» (p. 343).

y los escritores más reconocidos de la época haya logrado sobrevivir siglos más tarde. De estas dos líneas de investigación principales se derivan múltiples enfoques, que resultan en un numeroso grupo de trabajos que parten de perspectivas marxistas, freudianas, feministas, surrealistas, culturales, temáticas, etc. Así, se pueden encontrar numerosos estudios que relacionan el nacimiento de la novela gótica con el fenómeno sociológico que supuso la gran revolución industrial de finales del siglo XVIII y todos los cambios que trajo consigo. Otros estudios asocian esta nueva sensibilidad literaria a la irrupción de la mujer como parte activa en el mundo de la lectura y la escritura⁹. Hay autores que se centran casi exclusivamente en desarrollar los diferentes temas y motivos que forman parte del extenso universo de lo gótico¹⁰. De modo que el espectacular éxito de lectores de novela gótica se ha visto secundado siglo y medio más tarde por un formidable interés por parte de la crítica literaria hacia este género novelístico.

Dado que el objeto principal de nuestro trabajo es delimitar el grado de utilización del epistema fantástico-gótico en las novelas de Gustav Meyrink, la tarea primera que debemos completar en una primera fase es la definición y delimitación del género. Por eso comenzaremos haciendo un breve repaso a lo que los críticos han dicho y dicen al respecto.

D. Varma es un clásico en el estudio de la cuestión y resulta inevitable mencionarlo; en su obra realiza un extenso repaso al significado de la palabra *gothic* en torno a la época en la que apareció el género y concluye haciendo suyas las palabras de Richard Hurd en *Letters on Chivalry and Romance*:

In English the real history of 'Gothic' begins with the eighteenth century, when "the word seems to have three meanings, all closely allied –barbarous, medieval, supernatural".¹¹

El trabajo continúa con los matices que fue adquiriendo el término a partir de la publicación de la obra de Walpole y de sus sucesores —momento en el que cobra especial fuerza el de “sobrenatural” frente a los otros dos—, y se detiene especialmente

⁹ Mencionamos aquí a E. Moers, y su obra *Literary Women*, Londres, W. H. Allen, 1978; así como a S. Gilbert y S. Gubar en su ensayo titulado «Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve», en *The Madwoman in the Attic: The Woman Writes and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1979, pp. 213-247.

¹⁰ Un buen acercamiento a los diferentes estudios sobre la materia gótica lo proporciona el libro de V. Sage, *The Gothic Novel: a Casebook*, Hampshire y Londres, Macmillan, 1990.

¹¹ D. Varma, *The Gothic Flame*, cit., pp. 10-11, aquí, p. 12.

en el significado de la arquitectura gótica y la influencia que ésta pudo ejercer sobre el género:

The Gothic architecture, its pinnacles and fretted surfaces, the intricacy of its broken shadows, *appealed to the rebel minds of the mid-eighteenth century*, who show in the Gothic art the *grandeur of wildness and the novelty of extravagance* which were originally the inspirations of Gothic artist.¹²

Esta asociación de arquitectura y novela no es en modo alguno caprichosa —al menos para D. Varma—, más bien es la expresión de lo que empujó a Walpole a escribir su obra, ya que el primero de los novelistas góticos era un enfervorizado admirador de este estilo arquitectónico —de hecho su residencia habitual era una antigua villa que reformó para darle la apariencia de un castillo gótico—, y fue en este tipo de construcciones donde encontró la inspiración necesaria para crear su obra. Por lo tanto, hay que considerar que el subtítulo que él mismo dio a su novela, *a Gothic Story*, no es objeto de la casualidad. De este modo, Varma observa ciertos paralelismos entre el citado estilo arquitectónico y las novelas góticas:

Gothic attitude relates the individual with the infinite Universe, as do great religions and mystic philosophy. [...] The great religious painters and sculptors and architects of massive and intricate cathedrals express the subtle interrelations of this attitude. It is much like the concern of the saint who tries to touch the still centre of intersection of the timeless with time. An when the Gothic novelist attempts the same he remembers the grand design of the cathedrals, and *tries to blend the same volatile ingredients of fear and sorrow, wonder and joy, the nothingness and infinitude of man. The reader is terror-stricken and lost; carried away and redeemed; found and made whole in the same manner.* The Gothic novel is a conception as vast and complex as a Gothic cathedral. One finds in them the same sinister overtones and the same solemn grandeur.¹³

En estas palabras ya encontramos un punto de partida diferente a lo que estábamos acostumbrados, pues lo gótico es definido como una “actitud”, y a partir de aquí se dejan a un lado temas y motivos y se apunta hacia las sensaciones que experimenta el lector. El cambio en la forma de entender la novela es radical. Sensaciones, sentimientos, percepciones, emociones..., todas ellas son palabras muy poco usadas durante la ilustración (sólo con la aparición de la novela sentimental y de la novela gótica se renueva su uso), y en consecuencia también habían sido eludidas por la crítica. Lo gótico, manifiesta el profesor Varma, es un afán por estimular la imaginación y

¹² *Ibidem*, p. 14. La cursiva es nuestra.

¹³ *Ibidem*, pp. 16-17. La cursiva es nuestra.

despertar la sensibilidad¹⁴, se preocupa más por el efecto escénico que por el detalle¹⁵. Su aportación es, por lo tanto, muy interesante porque, al igual que Walpole, rompió los moldes. A partir de ahí, el autor pasa a enumerar los elementos que recrean ese espíritu gótico en estas obras literarias, y a definir el papel que está llamado a cumplir cada uno de ellos¹⁶.

Para finalizar su introducción al sentido de lo gótico, el autor da cuenta de algunas peculiaridades narrativas que se repiten en las diferentes obras de terror gótico, y que son las que le confieren ese color especial; entre otras, menciona el predominio del efecto escénico sobre el detalle; la concordancia entre el estado de ánimo de los personajes y el aspecto de la naturaleza; la presentación subjetiva tanto del espacio como del tiempo atmosférico, por estar ambos diseñados para provocar emociones más que para formar parte de un decorado, etc.¹⁷. No obstante, Varma no se conforma con plantear la cuestión sólo desde un punto de vista teórico, sino que lleva a cabo un profundo análisis de las obras más destacadas del género, donde desgrana el “goticismo” de cada una de ellas. Lo más interesante de esta parte del trabajo es lo referido a la novela de Walpole, donde centraremos brevemente la atención. Para este autor, la grandeza de *The Castle of Otranto* (a pesar de reconocer su escaso valor literario) se encuentra en que en ella se encierra el germen de todos los recursos góticos que se fueron desarrollando y perfeccionando con posterioridad, o, como él prefiere decir, en esta obra se encuentran todas las "potentialities", a saber: la maquinaria gótica —donde subraya especialmente el castillo y toda la parafernalia medieval, así como el elemento sobrenatural—; la atmósfera tenebrosa y misteriosa —lograda gracias a una

¹⁴ Cfr. p. 15.

¹⁵ Cfr. p. 20.

¹⁶ Baste con reproducir algunos fragmentos: «The cathedrals or castles look like spectres of ancient times, and permit indulgence in a melancholic nostalgia. [...] Moreover, an antique edifice satisfied the craving for something strange, emotional, and mysterious. Antiquity inspires us with veneration, almost with a religious awe, and the Gothic mind loves to brood over the hallowed glory of the past. The element of terror is inseparably associated with the Gothic castle, which is an image of power, dark, isolated, and impenetrable. [...] These authors were drawn by the mystery of monastic dwellings, by their remoteness and inscrutability. The enveloping monastic garb of the swart black cowl or pallid Carmelite habiliments, insinuated perfervid imaginings. Its glamour was mixed with a delicious fear and entrancing dread which remains an essential ingredient of the Gothic novel. [...] While the passive agent of terror is the castle, the active agent of terror is the Gothic villain.» (*Ibidem*, pp. 17-19).

¹⁷ Cfr. pp. 20-22.

mezcla de elementos y técnicas—; y, por último, los personajes de corte puramente romántico. Pero todas estas cualidades no habrían dado sus frutos de no ser por las técnicas narrativas de que van acompañadas, pues en ellas reside buena parte del éxito de toda obra literaria. Para D. Varma las técnicas narrativas forman parte de las muchas aportaciones del autor al género, y entre ellas incluye la presencia del suspense como principio básico del esquema constructivo de la obra; la búsqueda del realismo tanto en la caracterización de la época como en la forma de actuar de los personajes; la fuerza del diálogo; el peculiar tratamiento de lo sobrenatural, a medio camino entre los cuentos de hadas y lo mágico, y entendido más como un efecto que como un componente; y, para finalizar, señala que uno de los aspectos más significativos es el surrealismo que impregna toda la obra, desde el mismo momento de su concepción hasta la caracterización y descripción de escenarios, la presentación de acontecimientos, todo ello está basado en el método surrealista, en la expresión de la subjetividad de la realidad¹⁸.

En el artículo de R. D. Hume titulado «Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel»¹⁹, el autor intenta:

[...] to analyze the characteristics and development of the Gothic Novel; to define the essence of that “Gothic” which can be significant for Walpole, Melville and Faulkner alike; and to set the original Gothic novels in better historical perspective by defining their relation to the romantic literature of the same period.²⁰

Coincide con el resto de los críticos en considerar que con la novela gótica se inicia un alejamiento de las tendencias neoclásicas y se marca el cambio hacia la emoción y la imaginación, es decir, hacia lo que después explotaría el romanticismo, de ahí que la relacione con lo que Northop Frey denomina «the age of growing sensibility to aesthetic impressions»²¹. Por otro lado, señala que no todo era novedoso en la novela gótica, ya que el afán por «to rouse the reader’s imaginative sympathies»²² era compartido con las demás manifestaciones literarias de finales del siglo XVIII, si bien es cierto que en

¹⁸ Cfr. pp. 62-72.

¹⁹ R. D. Hume: «Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel», *PMLA*, 84 (1969), pp. 282-290.

²⁰ *Ibidem*, p. 282.

²¹ Véase, D. Hume, «Gothic versus Romantic...» *cit.*, p. 282.

²² *Ibidem*.

buena medida la originalidad del género proviene del elemento que emplea para conseguir tal efecto: el terror, el cual llegó a convertirse en su rasgo distintivo por excelencia.

La cita anterior nos permite comprobar que R. D. Hume no limita el concepto de “novela gótica” a las obras escritas entre el último cuarto del siglo XVIII y el primero del XIX, de hecho distingue entre una “historical form”²³, la desarrollada entre 1764 y 1820, y las obras posteriores. También presta atención a los tradicionales conceptos de “novela de terror” y “novela de horror”, conceptos que aplica únicamente a las novelas del periodo histórico, y, después de establecer las diferencias entre ambas, defiende que estos dos tipos de novela representan dos fases diferentes de la evolución del género:

To put the change from terror-Gothic to horror-Gothic in its simplest terms, the suspense of external circumstance is de-emphasized in favor of increasing psychological concern with moral ambiguity. The horror-Gothic writers postulated the relevance of such psychology to every reader; they wrote for a reader who could say with Goethe that he had never heard of a crime which he could not imagine himself committing. The terror novel prepared the way for a fiction which though more overtly horrible is at the same time more serious and more profound²⁴.

Pero el interés principal de R. D. Hume es definir los rasgos comunes a todas estas obras, independientemente de la época en que hubieran sido escritas, y diferenciarlos de la parafernalia con la que tradicionalmente han sido identificadas. Para ello observa, en primer lugar, dónde reside la esencia gótica de las novelas de la fase histórica y luego la traslada a obras posteriores. El rasgo que el autor destaca por encima de los demás es “its attempt to involve the reader in special circumstances”²⁵:

Terror-Gothic plays on the reader's response to suspense, while horror-Gothic attempts to involve him with the villain-hero protagonist. Both types share an interest in the characters' psychology, and both kinds may be regarded as statements or correlatives of the author's state of mind.²⁶

En segundo lugar, menciona la atmósfera de maldad y terror obsesivo como otra de las claves del género. En este punto, además, pone especial énfasis en que es la atmósfera y no el escenario en el que se desenvuelve lo que define a la novela gótica porque: “the setting exists to convey the atmosphere”, y no al contrario, y porque la

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 285.

²⁵ *Ibidem*, p. 286.

²⁶ *Ibidem*.

atmósfera gótica contribuye también a crear el tan deseado efecto psicológico: «The Gothic novel uses its atmosphere for ends which are fundamentally psychological, [...]»²⁷.

Por lo tanto, es justo reconocer la especial importancia del factor psicológico, que se eleva como el núcleo principal de los dos rasgos que el autor juzga característicos del género. No es suficiente con crear una atmósfera determinada para conseguir el efecto de una novela gótica, sino que además esa atmósfera tiene que “afectar” al lector de la misma manera en que afecta al personaje de la obra, y para ello es necesario, por un lado, desarrollar el aspecto psicológico de los que habitan la novela, y por otro, extender tanto la atmósfera como el efecto psicológico al lector que se asoma a este mundo. Según esto, se puede decir que, atendiendo a la teoría de Hume, la característica principal del género no es otra que el afán de "envolver al lector", porque en ella se resume la peculiaridad gótica y hacia ella confluyen todas las técnicas aplicadas; tanto el afán por crear un tipo de atmósfera determinado como el de desarrollar el factor psicológico están supeditados a esta cuestión central.

Después de llegar a estas conclusiones, el autor enumera los componentes que contribuyen a crear tales efectos, que, a su juicio, son: un escenario localizado en un tiempo o lugar suficientemente alejados del lector; la existencia de una moral diferente a la del lector, por la cual se rige el villano; la complejidad y ambigüedad del héroe-villano; y por último la no diferenciación entre el bien y el mal, que es la culpable de que los lectores desarrollos sentimientos anticristianos y anticlericales²⁸. Finalmente R. D. Hume añade que la novela gótica no ofrece al lector ninguna conclusión, ya que su lista de propósitos se resume en uno: intentar envolver al lector en una atmósfera concreta y enfatizar la reacción psicológica ante el mal²⁹. La novela gótica nos conduce hasta la confusión de la ambigüedad moral para la que no hay respuestas.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, pp. 286-7.

²⁹ *Ibidem*, p. 288.

G. E. Haggerty, como ya sugiere el título de su trabajo: *Gothic Fiction / Gothic Form*³⁰, concede un puesto preeminente al aspecto formal, al que hace responsable de la especificidad gótica del género. Considera además que la cuestión de la forma, en concreto la liberalización formal, fue un aspecto central desde que el género comenzó su andadura, y en este sentido cita los propósitos de Walpole de mezclar dos formas de *romance*³¹. De este modo, eleva el aspecto formal al rango de ser parte activa en el cambio que se empezaba a gestar en torno a la obra narrativa:

What really takes place is a process of formal insurgency, a rejection of the conventional demands of novel form, first within the gloomy confines of Gothic novel, causing disruption and inconsistency, and later as a liberated and liberating alternative to the conventional novel. Gothic fiction, in other words, plays out a formal drama which is itself Gothic in its implications³².

Haggerty, además, se muestra de acuerdo con las teorías de Hans R. Jauss acerca del proceso de evolución literaria, por eso considera que con la novela gótica se inició un nuevo desarrollo evolutivo, pues los intentos narrativos de Walpole implicaban un cambio mucho más profundo que el meramente formal, una «new perception of things», porque lo que el autor perseguía era «to change the concept of reality itself»³³. Y ese cambio se produjo en la dirección a la que ya apuntaban algunos filósofos y literatos del momento, que proponían la representación de una realidad diferente, basada en la percepción subjetiva, en la experiencia íntima y en la sensibilidad. Así que lo real y objetivo perdió fuerza frente a la imaginación y la expresión subjetiva. Ahora bien, ¿cómo la llevaron a la práctica los novelistas góticos?, el autor dice:

Rather than directly addressing the philosophical question of how the mind transforms the external world into private experience, however, the Gothic novelists attempted to give imaginative worlds external and objective reality. In doing so, they were not simply ignoring the shift in focus to the subjective but were looking for ways of giving private experience external manifestation.³⁴

De este modo, continúa defendiendo el autor, lo que se ha dado en llamar la “maquinaria gótica”, es decir, todos los artificios de que están llenas las obras del

³⁰ G. E. Haggerty, *Gothic Fiction / Gothic Form*, University Park y Londres, The Pennsylvania State University Press, 1989.

³¹ Cfr. las palabras de Walpole al comienzo de este capítulo.

³² G. E. Haggerty, *Gothic Fiction/Gothic Form... cit.*, p. 3.

³³ *Ibidem*, p. 5.

³⁴ *Ibidem*, p. 7.

género, no obedecen a un capricho de los novelistas fruto del azar, sino que tiene una poderosa razón de ser dentro de la novela gótica, ya que:

They offer the most complex vocabulary for Gothic expression because they have the power to objectify subjective states of feeling: In the novels they were developed as metaphorical vehicles, but their tenors remain inexpressible. They can only be expressed, that is, by each reader in his or her private terms.³⁵

Así es como Haggerty llega a la conclusión que ya había anticipado al comienzo de la introducción a su estudio, y que se configura como el punto central del mismo:

Gothic form, then, is affective form. It almost goes without saying that these works are primarily structured so as to elicit particular responses in the reader. Perhaps, however, it is not so obvious that Gothic fiction therefore cannot have specific meaning: indeterminacy is inherent to its nature.³⁶

A partir de aquí, la tarea del autor se centra en examinar la naturaleza de lo que él considera que es la forma gótica, pues, frente a las múltiples interpretaciones a las que ha dado lugar el género —todas ellas igualmente válidas porque son fruto de su indeterminación, según manifiesta— la forma es la que da coherencia e identidad al conjunto de las novelas góticas. La conclusión final a la que llega, como él mismo señala, es que la naturaleza de la forma gótica se encuentra en el cuento, *tale*, entendiendo este concepto a partir de la definición que N. Frye hace del término *romance*³⁷, aunque añadiendo ciertas matizaciones y reinterpretaciones, especialmente en lo que se refiere al uso de éste³⁸. Haggerty coincide con C. E. May en defender el término *tale* frente al de *romance*, porque la esencia gótica está condensada precisamente en una forma narrativa breve. Si, como sostiene el autor, la forma gótica

³⁵ *Ibidem*, p. 8.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ N. Frye manifiesta acerca del término «romance»: «La diferencia esencial entre la novela y el romance estriba en la concepción de la caracterización. El autor de romances no pretende crear “personas reales” sino más bien estilizadas que se dilatan hasta adquirir la magnitud de arquetipos psicológicos. [...] Razón por la cual, el romance irradia a menudo un resplandor de intensidad subjetiva que le falta a la novela y por el cual un indicio de alegoría ronda constantemente sus márgenes. En el romance se liberan determinados elementos del carácter que naturalmente hacen de él una forma más revolucionaria que la novela. El novelista se ocupa de la personalidad, de los personajes que llevan puestas sus *personae* o máscaras sociales. [...] El autor de romances se ocupa de la individualidad, con personajes in vacuo, idealizados por el ensueño, y por más conservador que sea, algo nihilista e indomable tiende a irrumpir fuera de sus páginas». (N. Frye, *Anatomía de la crítica*, trad. de E. Simons, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 403-404).

³⁸ Especialmente alude a Charles E. May, quien a su vez cita a B. M. Ejzenbaum. G. E. Haggerty, *Gothic Fiction / Gothic Form... cit.*, p. 12.

es ante todo una forma afectiva, porque busca la respuesta subjetiva del lector, el cuento gótico es la forma narrativa más adecuada a este propósito, porque:

If the tale avoids certain expressive limitations of the novel, it does not, as we shall see, totally abjure the tenets of novelistic technique. The tale is primarily subjective, and yet it gives objective reality to the matter it relates. Supernatural events become increasingly natural in the world of the Gothic tale. It emerges as the form that allows private experience to be suspended between novelistic fact and romantic fantasy, between daylight and moonlight, with the result that a new power of literary expression is realized.³⁹

Por su parte, Coral Ann Howells resume en el título de su estudio lo que para ella es lo distintivo de la novela gótica: *Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction*⁴⁰. Por lo tanto, la autora convierte el concepto de “sentimiento” en el hilo argumentativo que recorre su trabajo. Lo gótico, dice en su introducción, es sinónimo de *feeling*, y por ello lo enmarca en el género de la novela romántica, sólo que se especializa en el cultivo de un área concreta del extenso campo de las emociones humanas:

The Romantic novel as genre has most to contribute to English fiction in the area of feeling, by which I mean the whole nonrational side of experience —emotional, imaginative and sensational—and within this genre the Gothic novel makes its own distinctive explorations. It is with these explorations into the mysterious irrational side of the human personality and with the language these novelists used to articulate their new insights that I am concerned.⁴¹

La cita es además una declaración de intenciones, pues en ella la autora revela los dos aspectos que va a considerar en su análisis; uno se refiere al tipo de sentimientos que alimentan la novela gótica y el otro al lenguaje utilizado para expresarlos.

Howells comienza haciendo alusión a Walpole para justificar la prioridad que otorga al concepto de “sentimiento”, a la vez que revela la doble carga sentimental característica de la novela gótica, ya que además de crear situaciones propicias para dar rienda suelta a las emociones de los personajes de la ficción, son obras concebidas para crear una respuesta emocional en el lector a través de su lectura. A partir de este punto todo queda supeditado a estas dos ideas centrales.

En su recorrido por el movimiento gótico, la autora tiene siempre presente el contexto histórico y literario en el que surgió, poniéndolo como punto de referencia a la

³⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁰ C. A. Howells, *Love, Mystery and Misery...*, cit.

⁴¹ *Ibidem*, p. 1.

hora de establecer interrelaciones, consecuencias, coincidencias y desigualdades. De este modo, pone de manifiesto el enfrentamiento directo entre este género y el movimiento ilustrado —patente tanto en el interés que manifiesta por la parte irracional de la mente humana, como en el mismo adjetivo de ‘gótico’⁴²—, lo que contrasta con las coincidencias que presenta con el culto a la sensibilidad desarrollado también durante el siglo XVIII:

Certainly there is nothing new in the Gothic novelists' fascination with emotional dynamics; novelists from Defoe onwards had been interested in 'the wild wonders of the heart of man'.⁴³

Y es que considera que, en general, la novela gótica es una manifestación más del movimiento revolucionario que se extendió en la Europa de finales de aquel siglo, el cual desembocó en diversos acontecimientos, tanto de orden socio-político como cultural, tal y como señala la autora:

Gothic fiction is a literature full of curiosity, doubt and anxiety, and at this time we can see working through it the same subversive forces that produced the French Revolution, the Marquis de Sade and the Romantic poets. The trouble was that the Gothic novelists didn't know what to do with their feelings of frustration and rebelliousness.⁴⁴

No obstante, a pesar de compartir la misma preocupación central que los novelistas del culto a la sensibilidad, la novela gótica introduce novedades muy interesantes, que Howells identifica con un cambio en el tratamiento de los temas y los sentimientos, ya que, a diferencia de éstos, hace recaer el acento en lo neurótico y obsesivo y la experiencia que relata es completamente personal y subjetiva. Por otro lado, la última frase incluida en la cita anterior apunta también a una de las características del género que la autora desarrollará posteriormente, el de su ambigüedad, la cual hace derivar de la incapacidad del novelista gótico para llevar hasta sus últimas consecuencias los ideales revolucionarios que subyacen a este movimiento, por lo que en muchos aspectos resulta un género ambiguo:

Their fiction is both exploratory and fearful. They are not always totally in control of their fantasies, for having opened up new areas of awareness which complicate life enormously, they then retreat from their insights back into conventionality with the rescues of a heroine into happy

⁴² Cfr. p. 5.

⁴³ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 6.

marriage and the horrible death of a villain. There is a profound unease and fear of anarchy which runs restraints throughout Gothic fiction.⁴⁵

De estas dos novedades se deriva la mayoría de los rasgos representativos del género. Así, la ambivalencia que acabamos de mencionar, unida a la propia naturaleza de la realidad que quieren representar en sus obras y a la falta de experiencia a la hora de literaturizar estos contenidos, son las responsables de la configuración final que adopta la novela gótica y, cómo no, de buena parte de los fallos que han visto en ellas los críticos. Los temas y motivos, los personajes protagonistas, los paisajes, el tipo de lenguaje empleado, la moral que allí se describe y las técnicas narrativas en general son estudiados por la autora como el resultado de la conjunción de estas tres fuerzas presentes en el nacimiento de esta innovadora estética. La ambigüedad de estas narraciones se deja notar en la elección de una forma narrativa más cercana al *romance* que a la novela, ya que de este modo es posible asumir ante el resto de la sociedad sus peligrosas consecuencias:

These tensions may explain why the Gothic novelists chose romance as their fictional form. By adopting a mode which is recognised as being separate from everyday life, they were free to create a fictional world which embodied their fears and fantasies and offered a retreat from insoluble problems, while at the same time it rendered their fears ultimately harmless by containing and distancing them in a fantasy.⁴⁶

También juzga fruto de esta ambigüedad la doble moral que se retrata en estas obras, a medio camino entre la cristiana y la que abanderan los movimientos revolucionarios en los que se enmarca la novela gótica. Pero quizás la más importante de las implicaciones de esta característica está relacionada con el modo de representar las emociones:

Though they always insist on the powers of feeling and imagination they tend to concentrate on external details of emotional display while leaving readers to deduce for themselves complex inner psychological movements, from such evidence as a ‘certain wildness of aspect’ or a ‘settled paleness of the countenance’. Their splendid displays of strong feeling often size our attention but only add to the mystery of the feelings which could have provoked them.⁴⁷

Un origen diferente tienen la presentación de los característicos estados de histeria, melancolía o locura —casi siempre asociados a heroínas perseguidas y

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

reprimidas, que viven en su mundo de fantasías y que muestran una sensibilidad exacerbada—, las descripciones de carácter conductista y con una fuerte carga psicológica, y el tratamiento del sexo —siempre relacionado con la violencia—, entre otros aspectos, pues obedecen básicamente al interés central y distintivo de los autores góticos por las emociones más irrationales del alma humana. Por último, distingue aquellos rasgos característicos de estas novelas cuya función principal es la de crear una respuesta adecuada en el lector; muchos de ellos son, en realidad artificios puramente dramáticos como por ejemplo el empleo de técnicas visuales (gesticulación de los personajes) a la hora de describir las emociones y de un lenguaje exagerado y retórico —los cuales en gran medida fueron tomados del dramaturgo más admirado por los góticos, Shakespeare—; otros son novedades introducidas por estos autores, como las estereotipadas descripciones de los paisajes —que están siempre en función del estado anímico de los protagonistas—, y el énfasis en la vida psicológica de los personajes.

Posteriormente, Howells se dedica a estudiar cómo estas características están desarrolladas en algunas de las obras góticas más conocidas.

Por último mencionaremos a Fred Botting, quien en la introducción de su obra *Gothic*⁴⁸ define la novela gótica como la literatura del exceso y de la trasgresión. Pero, cuando dice eso, no sólo se refiere a sus contenidos, sino al concepto general que desarrolla. Ve en ella una literatura subversiva, en las formas y en los contenidos, en las técnicas y en los efectos que produce; una literatura que se revela contra las normas establecidas, tanto literarias como sociales, que desdibuja los límites entre lo real y lo fantástico, entre la vida y la ficción; es decir, es ante todo una provocación. Y esa provocación se inicia presentando un mundo y una sociedad que son la antítesis de sus contemporáneos ilustrados y que representan el regreso de un pasado cruel y salvaje, supersticioso e irracional, convirtiéndose en una amenaza para los valores de la sociedad de la época:

Gothic atmospheres —gloomy and mysterious— have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. [...] Gothic condenses the many perceived threats to these values [humanist values], threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term,

⁴⁸ F. Botting, *Gothic*, cit.

Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.⁴⁹

Por lo tanto, considera que lo gótico está directamente relacionado con escenas de terror y excesos de toda naturaleza, que están concebidas para desatar miedos y angustias culturales, y la forma ideada para conseguirlo es el uso de una parafernalia medieval y criminal, la cual con el tiempo sufriría algunos cambios:

In Gothic fiction certain stock features provide the principal embodiments and evocations of cultural anxieties. Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate in the eighteenth century. Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature. [...]⁵⁰

Pero, como ya se ha apuntado, la provocación, la trasgresión y el exceso góticos no se limitan únicamente a los contenidos de estas obras, pues es una forma de novelar que apela a las emociones y trata de implicar al lector creando «emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response»⁵¹, de modo que, lejos de permanecer en el ámbito de lo literario, la trasgresión se hizo sentir entre los lectores y se extendió a una sociedad que se sintió amenazada:

Gothic excesses transgressed the proper limits of aesthetic as well as social order in the overflow of emotions that undermined boundaries of life and fiction, fantasy and reality. Attacked throughout the second half of the eighteenth century for encouraging excessive emotions and invigorating unlicensed passions, Gothic texts were also seen to be subverting the mores and manners on which good social behaviour rested. [...] Presenting pasts that the eighteenth century constructed as barbarous or uncivilised, Gothic fictions seemed to promote vice and violence, giving free reign to selfish ambitions and sexual desires beyond the prescriptions of law or familial duty.⁵²

La otra característica con la que el autor define la novela gótica es la ambivalencia. Ésta alcanza de nuevo todos los ámbitos: ambivalencia de significados, de emociones, de repercusiones, etc. Lo gótico presenta el mundo medieval como abominable, salvaje, sujeto a las (antirracionales) leyes feudales, pero a la vez despierta la admiración por esa sociedad; provoca miedos y angustias, pero también deleite y

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 1-2.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁵¹ *Ibidem*, p. 4.

⁵² *Ibidem*.

placer; amenaza la estabilidad de las reglas y valores de la sociedad ilustrada, pero al mismo tiempo los ratifica y fortalece:

Not only a way of producing excessive emotion, a celebration of transgression for its own sake, Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threatens not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms. The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits.⁵³

Es decir, que la novela gótica se vuelve en contra de sí misma, la trasgresión llega al fondo mismo de su naturaleza y la ambivalencia de sus efectos es el vehículo del que se sirve para alcanzarlo.

Aunque en un primer momento fue una forma literaria que nació como oposición a la racionalista ilustrada, lo cierto es que el cambio de sensibilidad que se produjo con el nuevo siglo no acabó con ella. Lo gótico se afirmó dentro del mundo de la literatura, si bien nunca ha dejado de ser un género menor, y supo adaptarse a las nuevas realidades sociales y a las nuevas sensibilidades; ya no se asociaba únicamente a lo medieval y fantástico, y a cambio fue adoptando nuevas técnicas narrativas, formas y contenidos. Esta diversidad es, según afirma Botting, lo que ha impedido formular una definición coherente del género:

The diffusion of Gothic forms and figures over more than two centuries makes the definition of a homogeneous generic category exceptionally difficult. Changing features, emphases and meanings disclose Gothic writing as a mode that exceeds genre and categories, restricted neither to a literary school nor to a historical period. The diffusion of Gothic features across texts and historical periods distinguishes the Gothic as hybrid form, incorporating and transforming other literary forms as well as developing and changing its own conventions in relation to newer modes of writing.⁵⁴

A través de esta breve exposición, hemos pretendido resumir el sentido que los autores más destacados concede a la esencia del género gótico. Aunque sólo se trata de una pequeña representación de los estudios de esta cuestión, nos proporciona una idea muy general pero también ejemplificadora del estado general de la crítica. Podemos comprobar que cada uno de los autores enfoca la cuestión desde una perspectiva particular, de modo que gran parte de las valoraciones también lo son; sin embargo, esto

⁵³ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

no implica necesariamente que existan divergencias insalvables entre ellos, pues, muy al contrario, en su mayoría llegan a conclusiones muy similares. Analicemos los ejemplos arriba expuestos. Varma toma como punto de salida el efecto que causa la arquitectura gótica y el significado que transmite este adjetivo, para manifestar que lo gótico es una actitud que pretende aunar opuestos con el fin de estimular la imaginación y despertar la sensibilidad del lector; Hume considera que la esencia gótica reside en el factor psicológico y más concretamente en el empeño de envolver al lector en la atmósfera de terror característica del género; Haggerty, por su parte, argumenta su posición desde la óptica de la narratología y defiende que lo gótico es, ante todo, una cuestión de forma, y que su máxima expresión es el cuento, porque en él se da forma objetiva a la realidad que se relata; Howells entiende que lo distintivo de la novela gótica pasa por el tipo de sentimiento que intenta representar y el lenguaje que emplea para ese fin; Botting presenta ciertas influencias de las corrientes psicológicas y ve en lo gótico la personificación de las angustias culturales, identifica gótico con exceso y ambivalencia. Pero todos ellos repiten sin cesar un mismo mensaje: lo gótico es un efecto y éste consiste en llegar hasta el lector, conseguir que se identifique con los protagonistas de sus novelas, que duden y crean en esa “realidad virtual” para así poder crear ellos mismos su propia realidad. Porque el mundo gótico no es real, en cuanto que no existe como existe este árbol o esa casa o aquel paisaje, el mundo gótico es subjetivo y sólo se encuentra en la mente de aquellos que participan de estas obras: el autor y los lectores.

Los estudios que hemos presentado nos ofrecen una visión interna de la esencia gótica, despojan de toda superficialidad y apariencia a las incontables obras del género para quedarse únicamente con aquello que les da unidad. Y, a través de estos autores, hemos llegado a la conclusión de que esa unidad se la proporciona el efecto que provoca en sus receptores. Ahora bien, la siguiente pregunta que se nos plantea se refiere a los aspectos o elementos de la obra que son responsables de tal efecto. Tradicionalmente la parafernalia medieval y los espacios amenazadores fueron considerados los artificios góticos por excelencia, los elementos recurrentes imprescindibles para crear la atmósfera de terror tan característica de estas obras. Pero, como bien exponía Botting, no podemos hacer recaer en estos dos elementos toda la responsabilidad de la imaginación y la atracción que desatan las narraciones góticas, ya que con el paso del

tiempo el género evolucionó y experimentó con otro tipo de escenarios, se desentendió de la maquinaria medieval, presentó nuevos modelos de héroes y heroínas, sin que por ello el resultado fuera menos ‘gótico’.

1. 2. El Género Gótico entre Finales del Siglo XIX y Principios del XX

Con la llegada del siglo XIX, la novela gótica obtuvo su mayoría de edad y se generalizó hasta tal punto la producción de obras según este patrón, que pronto empezaron a parodiarse. Esto supuso el fin del género, o, al menos, el final de la era de lo gótico canónico, ya que su esencia, es decir, la afectación del lector por medio de imágenes de horror trasgresor, ansiedades íntimas o angustias irrationales, ha sido perpetuada en la producción literaria posterior. Pero fue especialmente en los últimos compases del siglo XIX cuando asistimos a un espontáneo resurgir literario de esta estética del horror opresivo, y se puede decir que desde entonces ya no nos ha vuelto a abandonar.

En su paso por estos dos siglos, el género ha vivido algunos cambios, porque ha sabido amoldarse a las nuevas circunstancias que se han ido dando en cada momento —parodiando la popular expresión, se diría que la novela gótica tuvo que renovarse para no morir—. Ha perfeccionado notablemente su técnica narrativa, ha introducido temas y personajes nuevos, ha ubicado sus tramas en escenarios diferentes, ha encontrado otros objetos capaces de provocar horror y ansiedad; y todo ello ha sido realizado a través de la observación del entorno cultural y social del momento. De este modo, no es de extrañar que al estudiar las novelas góticas escritas entre finales del siglo XIX y principios del XX percibamos, en primer lugar, una gran desviación entre estos textos y los producidos en su fase originaria. Por eso se hace necesario dedicar un espacio propio a aquello que la crítica especializada ha denominado lo “gótico fin de siglo”⁵⁵ y su evolución durante los años siguientes.

⁵⁵ K. Hurley (*The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the fin de siècle*, Cambridge University Press, 1996) y Fred Botting (*Gothic, cit.*), entre otros, utilizan esta denominación.

Quizás lo primero que hay que destacar es que la narrativa gótica escrita en este periodo se mueve entre la continuidad y la renovación. Continuidad en cuanto que repite ciertos temas y motivos (el doble, el vampiro, la vida eterna), al igual que algunos escenarios muy conocidos (castillos, bosques impenetrables, cuartos tenebrosos); pero sobre todo porque permanece fiel a sus señas de identidad y sigue presentando a los lectores todo aquello que trasgrede el orden normal, a la vez que continúa escarbando en los rincones más oscuros de la conciencia humana. La innovación viene de la mano de las estrategias narrativas, de los progresos científicos que se están produciendo y que son incorporados a su temática porque se ha encontrado en ellos una inagotable fuente de trasgresión con una mayor capacidad de afectación:

While certain broad narrative and thematic continuities link this form to the late eighteenth-century and Romantic Gothic novel, the fin-de-siècle Gothic rematerializes as a genre in many ways unrecognizable, transfigured, bespeaking an altered sensibility that resonates more closely with contemporary horrific representations than those generated at the far age of the Enlightenment. More graphic than before, soliciting a more visceral readerly response than before, the fin-de-siècle Gothic manifests a new set of generic strategies [...], which function maximally to enact the defamiliarization and violent reconstitution of the human subject.⁵⁶

Los avances técnicos y los descubrimientos científicos realizados en diversos campos han tenido un efecto sobre los hombres contrario al que era de esperar, pues en vez de proporcionar respuestas ante las preguntas que siempre han obsesionado a la humanidad, el mejor conocimiento de las cosas ha generado más preguntas e insatisfacción y, por lo tanto, una mayor sensación de inseguridad. Esto supieron aprovecharlo los novelistas góticos de manera excepcional y lo utilizaron sin escrúpulos en sus obras. En ellas una de las estampas más habituales es la que presenta sociedades o individuos corruptos y degradados, y especialmente las imágenes de estos últimos parecen hundir sus raíces en las teorías de la evolución de Darwin. Éstas hicieron temblar los cimientos de una sociedad convencida de la superioridad absoluta del hombre sobre los demás seres —superioridad que era incuestionable, ya que tenía origen divino— al poner de manifiesto el parentesco del ser humano con otras especies inferiores y dejar abiertas posibilidades tan escandalosas como la de la evolución regresiva, la existencia de seres anómalos, víctimas de una evolución incompleta o la de otros que combinan rasgos de dos especies. Por lo tanto, parece casi una consecuencia

⁵⁶ K. Hurley, *The Gothic Body...*, cit., p. 4.

lógica que ciudades deshumanizadas, con una población desarticulada y desestructurada, individuos inestables, convertidos en seres abominables, hombres que se asemejan a bestias, etc., se prodiguen por las páginas de estas creaciones. La sola idea de que el hombre puede correr el riesgo de perder su facultad superior más preciada, el raciocinio, fue suficiente para desatar los miedos más irracionales. De modo que su uso literario no se hizo esperar:

The narrative of Darwinian evolution could be read as a supernaturalist or Gothic one: evolution theory described a bodily metamorphosis which, even though taking place over aeons and over multiple bodies, rendered the identity of the human body in a most basic sense —its distinctness from “the brute beasts”— unstable. Thus the cultural commonplace of man’s bearing “the mark of the beast” became literalized within scientific discourses, and gave rise to two fears. If humans derived from beasts, then they might still be abhuman entities, not yet “fully evolved”, not yet “fully human”. And worse, the evolutionary process might be reversible: the human race might ultimately retrogress into a sordid animalism rather than progress toward a *telos* of intellectual and moral perfection.⁵⁷

Pero son muchas más las ciencias —o pseudo-ciencias— que aportan material a la novela gótica, entre otras se pueden citar la anatomía, la criminología y la antropología criminal, la psicología del inconsciente, la entropía, la fisonomía, la fisiología, o el atavismo, así como el hipnotismo o el mesmerismo⁵⁸. El hombre se constituye en el principal centro de interés científico y se estudian muy diferentes aspectos de su existencia, lo que da lugar a un *mare magnum* de teorías que no hacen sino acrecentar la incertidumbre sobre su identidad. Este es un excelente caldo de cultivo para el género, que en estos momentos presenta a personalidades fragmentarias y cambiantes, en constante peligro de perder su identidad y convertirse en seres diferentes⁵⁹.

Otro de los aspectos que se tematizan ampliamente en las novelas góticas de los primeros compases del siglo XX es el del sexo, y también éste viene acompañado del desarrollo de su disciplina científica correspondiente, la sexología. Los desvíos sexuales se contemplaban como una manifestación más de la decadencia social y cultural y de la degeneración del hombre, por lo tanto también eran suministradores de ansiedades y horrores góticos:

⁵⁷ K. Hurley, *The Gothic Body... cit.*, p. 56.

⁵⁸ Cfr. K. Hurley, *The Gothic Body... cit.*, pp. 5 s., y Fred Botting, *Gothic*, *cit.*, pp. 135-138.

⁵⁹ Cfr. K. Hurley, *The Gothic Body... cit.*, pp. 3-4.

While science disclosed grand unifying powers, horror as another mode of cultural reunification, a response to the sexual figures that threatened society. One of the main objects of anxiety was the ‘New woman’ who, in her demand for economic, sexual and political independence, was seen as a threat to conventionally sexualised divisions between domestic and social roles. In the loosening of moral, aesthetic and sexual codes associated with *fin de siècle* decadence, the spectre of homosexuality, as narcissistic, sensually indulgent and unnaturally perverse, constituted a form of deviance that signalled the irruption of regressive patterns of behaviour. A more pervasive, biological manifestation of the sexual threat was perceived in the form of venereal disease: syphilis was estimated to have reached epidemic proportions in the 1890s.⁶⁰

Pero, además, la sexología, como ciencia, adopta un discurso similar al de la novela gótica, pues dando a conocer las manifestaciones de comportamientos sexuales desviados, implícitamente está delimitando y refrendando lo que sería la sexualidad socialmente correcta. Es decir que, como afirma Hurley, en esta ciencia se observan los mismos esquemas de ambivalencia de los que hemos hablado con anterioridad:

The Gothic seemed at times to reinforce normative sexuality by representing such behaviours as aggressive femininity and homosexuality as monstrous and abhorrent. But even within this register (a fundamentally anxious one) the gothic served to multiply, and thus destabilize, the meanings of sexuality. Here it can be seen as analogous to the emergent discipline of sexology, which could only identify a normative sexuality by itemizing the numerous instances of “perversion” against which it was defined. Gothic plotting, working to invert and more radically admix gender and sexual attributes within a variety of abhuman bodies, unfixed the binarism of sexual difference, exploding the construct of “the human” from within.⁶¹

Este periodo que estamos describiendo como inmerso en una revolución científica sin precedentes nos asombra por la religiosidad que a pesar de todo sigue manifestando. Sin duda, ello se debe en buena medida a la confusión que estaba generando tal florecimiento y difusión de nuevas teorías, sobre todo teniendo en cuenta que muchas de ellas iban en contra de los principios que regularon el saber hasta esos momentos. Ahora nace una nueva relación entre la religión y la ciencia, la cual se manifiesta especialmente en la continuidad de las historias de fantasmas, que cobran tintes nuevos:

The ghostly returns of the past in the 1890s are both fearful and exciting incursions of barbarity and, more significantly, the eruptions of primitive and archaic forces deeply rooted in the human mind. Supernatural occurrences, also, are more than manifestations of a metaphysical power: they are associated, in scientific and quasi-religious terms, with the forces and energies of a mysterious natural dimension beyond the crude limits of rationality and empiricism, exceeding the reductive and deterministic gaze of materialistic science. These forces, seen as both unhuman and inhuman, are also inhuman, embedded in the natural world and the human mind. While these powers were threatening, they were also spiritually elevating in their provision of a framework to

⁶⁰ F. Botting, *Gothic*, cit., p. 138.

⁶¹ K. Hurley, *The Gothic Body*... cit., pp. 10-11.

articulate disaffections with the reductive and normalising limits of bourgeois morality and modes of production, limits whose repressions produced the divides lifestyles of the middle classes, respectable by day and pleasure-seeking by night.⁶²

También se hace imprescindible hacer mención a la técnica narrativa, pues, como ya hemos apuntado con anterioridad, en este aspecto se incorporan novedades de gran importancia. A simple vista no parecen tener mucho en común *Dracula*, de Bram Stoker o *The Great God Pan* de Arthur Machen —por nombrar dos obras que casi con total unanimidad son calificadas de góticas— con la ingenuidad narrativa de Radcliffe y especialmente de Walpole. Ahora el lenguaje parece revelarse insuficiente a la hora de describir los horrores y anomalías que retrata la nueva novela gótica, sin embargo los novelistas realizan un gran esfuerzo en la renovación de las estrategias narrativas. El nudo narrativo sufre una transformación que puede decirse que corre paralela a los cambios temáticos que hemos reseñado, y de esta forma se observa cómo la narración también se volvió fragmentaria y cambiante: el orden cronológico se sustituye por un constante vaivén temporal, reforzado además por la inserción de numerosos textos interpolados de naturaleza diversa; el punto de vista se vuelve itinerante; las técnicas de la expresión de la conciencia se perfeccionan hasta el punto de hacer muy difícil saber quién procede el discurso en cada momento. Hurley lo pone de manifiesto en el ejemplo de la obra de Arthur Machen arriba mencionada:

The strategies it practices may be seen as conventions of the *fin-de-siècle* Gothic, which I will summarize as follows. For the basic plot of *The Great God Pan* as I've described it is extraordinarily difficult to reconstruct. Events are offered in no chronological sequence; instead the novella takes sporadically the viewpoint of one of three men, Villiers, Clarke, and Austin, as they move randomly into contact with various of Helen Vaughan's victims. The plot further unfolds through a series of interpolated narratives —manuscripts, letters, medical reports, a collection of sketches by an artist-participant in Helen Vaughan's orgies— which help unravel the central mysteries of the text to Villiers, Clarke and Austin, but are interrupted at the climactic moment, as they are being read aloud, or are even withheld entirely from the reader.⁶³

El resultado son obras narrativamente complejas, en las que la inestabilidad y la desestructuración social y cultural que presentan en el nivel de los contenidos, está redoblada por efecto del modo de narrar, donde también ha hecho su irrupción el esquema de la trasgresión.

⁶² F. Botting, *Gothic*, cit., p. 136.

⁶³ *Ibidem*, p. 14.

La llegada del siglo veinte no supuso un cambio excesivamente brusco en el ámbito de la literatura gótica, que siguió alimentándose de las imágenes con las que había cosechado tan buenos resultados, sólo que además experimentó una difusión mucho más amplia gracias a las nuevas artes que vieron la luz a lo largo de esta centuria:

In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere. Michael Jackson's video for the song 'Thriller' runs the gamut of visual mutations of terror which, though alluding to Gothic metamorphoses, draws widely on the images popularised in cinematic representations of horror. It has been the cinema that has sustained Gothic fiction in the twentieth century by endlessly filming versions of the classic Gothic novels. In this respect, Gothic, always nourished in popular culture, is perfectly at home. [...] In other areas, the dispersion and transformation that occurred throughout the nineteenth century accelerates in the twentieth in a diffusion and proliferation of genres and media that are related, only tenuously, to Gothic. [...] In the continuing popularity of ghost stories, in the development of fantastic, horror and occult fiction, in canonical modernist writing, especially German and American work, Gothic shadows flicker among representations of cultural, familial and individual fragmentation, in uncanny disruptions of the boundaries between inner being, social values and concrete reality and in modern forms of barbarism and monstrosity. Science fiction, connected with the Gothic since *Frankenstein*, presents new objects of terror and horror in strangely mutated life-forms and alien invaders from other and future worlds. With science fiction, however, there is significant divergence from Gothic strategies: cultural anxieties in the present are no longer projected on to the past but are relocated in the future.⁶⁴

Es decir, que la estética del terror se reafirma como una de las más productivas en el mundo de las artes y sigue gozando de buena salud en la era de la mayor revolución artística y técnica. Y, como ha ido ocurriendo en las diferentes fases de este género, ha encontrado temáticas nuevas para seguir creando el mismo efecto de inseguridad y trasgresión en los lectores. En esta ocasión la incorporación de nuevos objetos de terror y angustia viene de la mano de la ciencia ficción, la cual encuentra una amplia recepción en el ámbito de las nuevas artes visuales.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 157-156.

1. 3. La esencia gótica en el nivel textual

Partiendo de que el alma de la literatura gótica se encuentra en el espíritu trasgresor, y en la presentación de lo irracional de la mente humana, con el fin de hacerlo aflorar en el lector, es justo considerar que esta ficción ha de combinar necesariamente innovación y credibilidad. La primera, porque es la fuente de la extrañeza, el asombro y el interés, que es lo que hace que el lector se sienta impulsado a seguir la lectura; la segunda, porque hace posible que el lector sienta la historia que allí se narra como verosímil, hasta el punto de dejarse llevar por la atmósfera y la intriga y participe de ambas. Evidentemente, provocar el asombro y atrapar el interés del público no se consigue durante mucho tiempo con los mismos argumentos y métodos, porque con su uso repetitivo, el elemento novedoso se desgasta y desaparece, desvaneciéndose el efecto deseado. Por eso, para que la novela gótica perviva tiene que evolucionar. Así, con el paso del tiempo, las novelas trasladan el escenario espacial y temporal e incorporan en sus intrigas nuevas temáticas acordes con los tiempos: las sombras que los nuevos descubrimientos van proyectando sobre una sociedad cada vez más engreída en su superioridad y capacidad de control sobre todas las cosas. Así fue cómo los objetos del terror gótico se fueron acercando cada vez más al mundo real que nos rodea, hasta llegar a la puerta de nuestras casas y, aún más, a nuestra propia identidad humana. Esto, sin lugar a dudas, provoca una respuesta más fuerte en el lector, ya que cuando lo inexplicable e irracional sucede en nuestro ámbito más cercano e íntimo, nos sentimos más amenazados.

La otra condición mencionada, la de la credibilidad, está relacionada especialmente con la forma narrativa. La eficaz manipulación de la información a través del juego entre las diferentes funciones que puede adoptar el narrador, y también a través del punto de vista, así como un cuidadoso manejo de los aspectos de tiempo y espacio y del poder evocador de las palabras, son los encargados de conferir la credibilidad necesaria al texto. Posteriormente el nivel textual de la narración cobró un significado más intenso, ya que se convirtió en un espejo donde reflejarse la trasgresión gótica, que hasta entonces sólo había alcanzado al nivel del contenido, lo que dio como resultado obras más impactantes y provocativas. Pero, sin duda, el mayor afán de los

autores góticos implicaba a la vez al plano del contenido y al del discurso ya que, como afirma Haggerty, la meta era conseguir una forma de expresión objetiva de la experiencia subjetiva, para así hacer vibrar al lector con los mismos sentimientos que ha ido acumulando en su propia experiencia íntima. Las principales formas narrativas empleadas por los autores góticos a tal efecto las resume F. M. Mariño del siguiente modo:

Para ello, sería preciso utilizar la duda, la vacilación, característica definitoria del epistema fantástico, en el que se inscribe el relato gótico, como ya se ha dicho; pero, además, el lenguaje metafórico, que subraya la indeterminación —recurso éste, a decir de Haggerty (1989: 8), inherente a la naturaleza de la ficción gótica—, junto a un vocabulario con intención más afectiva que descriptiva, y transmitiendo, por tanto, más efecto que significado —todo ello, con el riesgo de crear una literatura que pudiera perderse en el simple efectivismo—. Por medio de estos recursos, y del riesgo señalado, surge un nuevo discurso liberado de las restricciones novelísticas anteriores.⁶⁵

⁶⁵ F. M. Mariño, «El discurso fantástico en el Schauerroman de principios de siglo: G. Meyrink y H.H. Ewers», *Revista de Filología Alemana*, nº 6, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1998, pp. 179-198, aquí, p. 186.

2. CORPUS GÓTICO CANÓNICO

Hasta el momento este trabajo se ha restringido a presentar diferentes opiniones emitidas por la crítica literaria sobre la novela gótica. Sin embargo, pensamos que la teoría no es siempre suficiente para acometer un estudio profundo de un determinado género o subgénero, pues puede ocurrir que entre tantas divagaciones teóricas quede desdibujado alguno de los aspectos más interesantes del objeto de estudio. Por ello hemos decidido incluir aquí un breve análisis de alguna de las obras más significativas de la novela gótica para ver cómo se configura en ellas las características destacadas por la crítica y para facilitar posteriormente su cotejo con las cinco novelas de Gustav Meyrink, que son el verdadero núcleo central de este estudio.

La selección del corpus se ha realizado siguiendo tres pautas básicas: debían ser obras representativas del más puro estilo gótico, que hubieran contribuido al desarrollo y evolución del género con nuevos métodos de afectación al lector y que mostraran puntos en común con las novelas del autor austriaco. Por todo ello hemos elegido las cinco siguientes: *The Castle of Otranto*¹ (1765), que, por ser la primera de las novelas góticas, consideramos imprescindible para observar la evolución sufrida por el género;

¹ H. Walpole, *The Castle of Otranto*, cit.

*Vathek*² (1787), por ser una de las más extravagantes, ya que ni la ubicación espacial ni el origen de los hechos sobrenaturales son compartidos con el resto de las obras del género, y no por ello resulta menos gótica; *The Mysteries of Udolpho*³ (1794), por ser uno de los máximos exponentes del género, tanto temática como narrativamente, y por las novedades técnicas que incorpora; y finalmente *Frankenstein*⁴ (1818) y *Melmoth the Wanderer*⁵ (1820), por representar ambas la cumbre de la literatura gótica canónica en su última fase, por su maestría narrativa y también por las claras concomitancias temáticas que presentan con las obras de Gustav Meyrink.

Dado que todas son obras muy conocidas y han sido estudiadas hasta la saciedad en numerosísimos trabajos, nuestro cometido aquí será simplemente resaltar de cada una de ellas sólo aquello que tiene especial interés para la creación del efecto gótico, así como sus innovaciones más interesantes con respecto a sus antecesoras. En consecuencia pasaremos por alto otros muchos aspectos que, aunque resulten centrales para la configuración final de la obra, no tengan especial significado en esta cuestión. El punto de partida será siempre la obra de Walpole, *The Castle of Otranto*, pues, por ser la primera, fue el modelo que siguieron el resto de los autores. De ella tomamos los componentes que la diferenciaron de la literatura realizada hasta ese momento y los cotejamos con las demás obras del corpus elegido.

2. 1. El marco escénico

El primer componente propiamente gótico que destaca en *The Castle of Otranto* es el marco escénico en el que se desarrollan los acontecimientos; el título de la obra

² W. Beckford, *Vathek*, en Peter Fairclough (ed.), *Three Gothic Novels*, cit., pp. 149-287. En adelante citaremos por esta edición.

³ A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, Londres, Nueva York, Penguin, 2001. En adelante citaremos por esta edición.

⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, en Peter Fairclough, (ed.), *Three Gothic Novels*, cit., pp. 257-497. En adelante citaremos por esta edición.

⁵ C. R. Maturin, *Melmoth the Wanderer*, Londres, Nueva York, Penguin, 2000. En adelante citaremos por esta edición.

resulta ya, sin duda, suficientemente explícito, pues nos introduce de lleno en el mundo ficcional que con el paso del tiempo se hizo tan característico de este género: un castillo ubicado en un lugar cuyo nombre tiene evidentes reminiscencias italianas. Sin embargo, lo primero que nos llama la atención es la ausencia de una verdadera descripción del emblemático edificio. Lo que sabemos es gracias a los acontecimientos que suceden en las diferentes dependencias: la boda que está a punto de celebrarse en la capilla (p. 52), el patio de armas en el que es encontrado muerto Conrad, el heredero (p. 52), los laberínticos subterráneos por los que huye Isabella (p. 61), son algunos de estos lugares. Es curioso que, a pesar de la omnipresencia de este edificio —pues la acción principal apenas sale de allí—, no se obtenga de él una imagen completa, sino únicamente vagas pinceladas que llevan al lector a formarse una idea aproximada del lugar, siendo él mismo, con su imaginación, quien se encargue de llenar los numerosos vacíos. Por otro lado, son pocos los elementos que inducen a pensar en un lugar habitado, no hay mención a mesas, ni sillas, ni escritorios, ni chimeneas, etc.; como únicos elementos decorativos se mencionan algunos retratos y esculturas, así como una galería, unas escaleras, algunas ventanas y una trampilla, y su presencia está plenamente justificada en todos los casos, pues cada uno de ellos cumple una función dentro del desarrollo de la trama. Es decir, que no hay nada accesorio, sólo está representado aquello que es verdaderamente relevante. Esto parece tener un marcado carácter surrealista. Lo mismo se puede decir del tratamiento que recibe el paisaje, que parece salido de un sueño, donde no hay líneas claras ni imágenes nítidas, sino formas indefinidas por las que se mueven los protagonistas.

Esto cambia de forma radical en las demás obras escogidas para el presente trabajo. En todas ellas encontramos ya una descripción mucho más profusa de los escenarios que acogen las escenas más importantes. Así lo vemos en *Vathek*, donde Beckford traslada el marco espacial de la Europa meridional a oriente; un lugar exótico, lejano y desconocido, pero que en esta época ya era asociado con el exceso, el lujo y el erotismo (recordemos que *Las Mil y una Noches* ya se conocía en Europa y había causado gran sensación entre el público desde que entre 1704 y 1717 se tradujera por primera vez a una lengua europea, el francés), y que para los lectores del viejo continente representaba, sobre todo, la patria de los infieles musulmanes. Pues bien,

aquí el grueso de la acción se desarrolla en dos lugares principalmente: el palacio del califa Vathek y el de Fakreddin; y en ambos casos el narrador nos obsequia con descripciones muy profusas del lujo y la volubilidad que impera en ellos, afanándose en estimular todos los sentidos del lector, tal y como se aprecia en este fragmento:

In the first of these [palaces] were tables continually covered with the most exquisite dainties; which were supplied both by night and by day, according to their constant consumption; whilst the most delicious wines and the choicest cordials flowed forth from a hundred fountains that were never exhausted. This palace was called *The Eternal or Unsatiating Banquet*.

The Palace of Perfumes, which was termed likewise *The Incentive to Pleasure*, consisted of various halls, where the different perfumes which the earth produces were kept perpetually burning in censers of gold. [...] The fifth palace, denominated *The Retreat of Mirth, or the Dangerous*, was frequented by troops of young females, beautiful as the Houris, and not less seducing; who never failed to receive, with caresses, all whom the Caliph allowed to approach them and enjoy a few hours of their company. (pp. 151-2)

La pormenorización descriptiva será una constante a través de toda la obra y está encaminada esencialmente a potenciar la sensualidad, la volubilidad y el lujo del que se rodea el personaje principal. En todo ello reside precisamente parte de la trasgresión gótica, pues el deleite y el disfrute de la belleza contrastan profundamente con los atroces crímenes que protagoniza el califa, así como con las costumbres de la austera Inglaterra de finales del siglo XVII. Pero, junto al lujo y la extravagancia, en el palacio del califa coexisten también pasadizos subterráneos, escaleras secretas y estancias ocultas que acogen en su interior los objetos más terribles y repugnantes que la imaginación sea capaz de inventar⁶, en cuya descripción el narrador se recrea tanto como en la de las riquezas que adornan el edificio. Estos objetos que acabamos de enumerar se identifican de forma automática con lo ‘típicamente gótico’, y en ellos recae, en parte, la tarea de crear ese ambiente de fascinación y terror tan característico de este género. De esta manera, además, el palacio se convierte en una metáfora del propio Vathek, quien presenta una cara externa más amable, amante del lujo y el placer (compartidos ambos por y con sus súbditos), mientras que en su interior se esconde una persona despreciable, extremadamente ambiciosa e incapaz de sentir commiseración hacia su prójimo.

Debido a la escasa presencia de espacios naturales en *The Castle of Otranto* no los hemos tenido en cuenta hasta ahora. Sin embargo la evolución de la novela gótica

⁶ Cfr. W. Beckford, *Vathek*, cit. pp. 176-177.

pasó por un excepcional aprovechamiento de las teorías de E. Burke acerca del concepto de lo *sublime*⁷ y se apreció en la incorporación de determinado tipo de paisajes en estas obras. *Vathek* es ya un buen ejemplo de ello. La naturaleza que se descubre en la obra está presidida constantemente por el contraste; así pues, junto al paradisíaco lugar de donde manan los cuatro ríos⁸ (cfr. pp. 161-162.), se encuentra el profundo abismo por el que serán arrojados los niños como sacrificio para obtener los tesoros tan deseados por el califa⁹ (cfr. P. 171-173); y el largo viaje que transcurre entre precipicios, montañas, riscos, bosques y llanuras de arena, concluye en un admirable valle florido, y enmarcado por un extenso palmeral (cfr. pp. 188-197). También en este caso se observan claras diferencias con *The Castle of Otranto*, ya que el autor no escatima en ningún momento la adjetivación, y gusta de dibujar con precisión y detalle los paisajes. No es la visión de un sueño, sino un escenario cuidadosamente inventado, como muy bien se puede apreciar en este fragmento:

In four days they reached the spacious valley of Rocnabad. The season of spring was in all its vigour, and the grotesque branches of the almond trees in full blossom, fantastically chequered with hyacinths and jonquils, breathed forth a delightful fragrance. Myriads of bees, and scarce fewer of santons, had there taken up their abode. On the banks of the stream, hives and oratories were alternately ranged; and their neatness and whiteness were set off by the deep green of the cypresses that spired up amongst them. These pious personages amused themselves with cultivating little gardens, that abounded with flowers and fruits; especially musk-melons of the best flavour that Persia could boast. (p. 237)

El caso de *The Mysteries of Udolpho* merece mención especial, porque el marco espacial se erige en uno de sus protagonistas. Una de las aportaciones más interesantes de la autora a la novela gótica es la armonización intencionada de la mayoría de los elementos funcionales de la obra y así es como el marco espacial se convierte en el eje aglutinador de todos ellos. De este modo, los diferentes elementos de un paisaje o

⁷ Este concepto recoge la base estética de lo que posteriormente dio lugar a la novela gótica. Así Burke expone su idea de lo sublime: «Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.» (E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1990, p. 36). Después de esta definición, Burke pasa a analizar las diferentes pasiones que pueden ser causadas por lo sublime y cuáles son los elementos que lo provocan, y entre otros destaca la oscuridad, la vastedad, la infinitud, la magnificencia, así como algunos sonidos, colores y olores (*Ibidem*, pp. 53-79).

⁸ Cfr. pp. 161-162.

⁹ Cfr. pp. 171-2.

escenario presentan una perfecta sintonía en su conjunto, con sus habitantes, con los hechos que allí se van a desarrollar y con los estados de ánimo. Y esto se observa de manera muy especial en los edificios más emblemáticos. Así, la sencillez de La Vallée es un fiel reflejo de la forma de ser de sus propietarios, la familia de Emily; mientras que la ostentación de la casa de Madame Cheron y la moderna decoración de la de M. Quesnel ponen de manifiesto el carácter de ambos. Además, las construcciones —en especial los castillos— están perfectamente integradas en los paisajes en los que se encuentran, pues no es posible imaginar mejor ubicación para los dos tortuosos y deteriorados castillos que una de las zonas más abruptas y recónditas de los Apeninos, así como un espeso bosque sobre el que pesan varios misterios, respectivamente (ambos escenarios tipificados ya como símbolos de la opresión, la persecución y la angustia); lo mismo se puede decir del palacete de Montoni, tan ostentoso y decadente como la ciudad de Venecia en la que se levanta. Esto nos lleva precisamente al tercer aspecto que queremos destacar: la sintonía entre estos espacios y los acontecimientos que Emily se ve obligada a vivir en ellos. No es de extrañar que sea precisamente en el palacete de Venecia donde Montoni (segundo esposo de la tía de la protagonista) urda el plan para hacerse con las propiedades de ambas, pues el ambiente disoluto con el que se presenta la ciudad es el testigo ideal de sus intrigas; pero menos lo es que elija el abandonado y solitario castillo de Udolpho para ejecutarlo y que, por fin, la acción se termine de complicar en el laberíntico y misterioso castillo del Conde de Villefort, el Chateau-le-Blanc. También llama la atención el hecho de que las dos primeras edificaciones estén situadas precisamente en Italia, y consideramos que no es fruto de la casualidad (recordemos aquí la primera obra gótica), ya que este país se erige en el símbolo de la Europa meridional, católica, anclada en el medievo y opuesta a la Europa ilustrada. Cualquier amenaza o peligro siempre serán mayores allí. Sin embargo, ya en Francia, en el Chateau-le-Blanc, desaparece la sensación de riesgo y también la figura del tirano, pero a cambio cobra fuerza el elemento misterioso, anclado en los secretos de familia que habían mantenido ocultos a la infeliz Emily. Por último, es justo reconocer aquí la huella de Walpole, y su técnica surrealista. Pues a pesar de la minuciosidad con la que nos son presentados estos edificios, en realidad, el narrador de *The Mysteries of Udolpho* descubre sólo los elementos que le son útiles para el progreso de la acción y lo

hace a medida que ésta lo requiere; todo lo demás permanece en las tinieblas de la luz de las velas o de la luna. De esta forma, se sugiere más que se describe y se prepara una ambientación perfecta para exaltar más la tensión. Radcliffe consigue así perfeccionar la técnica ideada por Walpole.

Sin embargo, el mayor esfuerzo descriptivo de esta obra de centra en los espacios naturales. Característica que comparte con *Frankenstein*, donde este hecho está aún más acentuado debido a la casi total ausencia de espacios cerrados. De ambas se podría decir que la naturaleza se configura en el alma de la esencia gótica y actúa como un personaje más, pues acompaña a los protagonistas en todas las vicisitudes de sus vidas. Este acompañamiento se extiende también a la esfera más íntima de los personajes, ya que, a menudo, los paisajes forman un todo unitario con su estado de ánimo. Esto ocurre de forma muy especial en la obra de Radcliffe, entre otras razones porque la percepción que los protagonistas tienen de ellos varía según el momento afectivo por el que atraviesan. Así, los paisajes que recorren Emily y su padre durante el viaje que realizan, donde se mezclan hermosos valles y ríos tranquilos, con cumbres escarpadas, bosques y precipicios, resultan en su conjunto afables y placenteros, pues los primeros encarnan la felicidad y la ternura de la infancia de la protagonista, mientras que los segundos aparecen como un hermoso cuadro que estuvieramos contemplando, sin apenas mostrar afectación por parte de Emily. En estos primeros capítulos, la vida de la protagonista todavía se desarrolla dentro de la esfera familiar, y La Vallée y sus paisajes representan su cálido hogar. Sin embargo, aquí ya empieza a gestarse esa relación tan arraigada en el género entre los espacios y los sucesos que allí se desarrollan, que es la responsable de la predisposición de los personajes (y consecuentemente también de los lectores) a experimentar un tipo concreto de emociones en según qué lugar. No obstante, hay que esperar a las horas en que la muerte del padre está próxima, para ver cómo el paisaje ejerce sobre Emily una presión desconocida hasta ahora; allí se observa cómo la angustia del momento es aumentada por las sombras del espeso bosque y los ruidos que invaden el lugar y, por primera vez, siente la presencia de los fantasmas tan característicos de estas obras (cfr. pp. 62-63). Con esta escena se inaugura la auténtica novela gótica, que se desarrolla sobre todo a partir del segundo volumen. Ahora la vida de la joven sufre un drástico giro y la

felicidad vivida hasta el momento da paso a una serie de desgracias; con ellas cambia la forma de sentir el espacio que habita, que ya no es sólo un lugar en el mundo, sino una asociación de vivencias y emociones.

En *Frankenstein* la percepción de los paisajes no se ve alterada por el estado anímico de los protagonistas principales, a cambio la simbiosis entre ellos es perfecta. A medida que va avanzando la trama y los acontecimientos se tiñen de tragedia, el marco espacial se traslada a lugares cada vez más agrestes y sublimes. Los Alpes, con sus cumbres escarpadas y sus glaciares son el marco de alguna de las escenas más sobrecogedoras, y la feroz persecución de Frankenstein, con la que se pone el punto final a la historia, tiene como escenario uno de los parajes más inhóspitos del planeta, el Polo Norte. No obstante, esta concordancia entre el interior del alma y el aspecto externo de la naturaleza queda reflejada en muchos más detalles dispersos por toda la obra, ya que se convierte en un motivo recurrente el hecho de que la noche acompañe a los dos protagonistas en sus sentimientos más oscuros (no es casual que el monstruo “naciera” en una noche de noviembre y después hiciera vida nocturna para evitar el contacto con los humanos), y el que la primavera o el verano coincida con los períodos de mayor serenidad y alegría, y en cambio se nos anuncia que durante el invierno siguiente a la creación del monstruo una enfermedad hizo caer a su creador en un “letargo invernal” (cfr. pp. 318-323).

Por último haremos una breve referencia a la obra de Maturin, que lleva por título *Melmoth the Wanderer*. Hay que decir que el peso específico del marco espacial recae en los numerosos castillos, mazmorras, pasadizos subterráneos y conventos que intervienen, y que, como ya ocurría en la obra de Walpole, los paisajes naturales quedan en un segundo plano. No obstante, al contrario que ésta, en Melmoth las descripciones son muy profusas, y muchas de ellas están focalizadas en un personaje protagonista, por ello contienen también las reacciones que provocan en éste, como se aprecia en este párrafo:

When we had proceeded for a considerable time (at least so it appeared to me, for minutes are hours in the *noctuary* of terror, —terror has no *diary*), this passage became so narrow and so low, that I could proceed no farther, and wondered how my companion could have advanced beyond me. I called to him, but received no answer; and, in the darkness of the passage, or rather hole, it was impossible to see ten inches before me. I had the lamp, too, to watch, which I had held with a careful trembling hand, but which began to burn dim in the condensed and narrow

atmosphere. A gush of terror rose in my throat. Surrounded as I was by damps and dews, my whole body felt in a fever. (p. 213)

En general, las descripciones están encaminadas a crear la atmósfera de terror y angustia tan característica, a ello se debe el que se preste especial atención a los detalles más estremecedores. Por otro lado, es evidente que en *Melmoth* concurren muchas de las técnicas ya iniciadas por sus predecesores, por lo que no incidiremos más en este aspecto.

2. 2. El suspense

Otro componente clave de la novela gótica es el suspense. Por ser un efecto bastante complejo, intervienen diversos factores, desde algunos elementos de la trama, hasta una serie de técnicas narrativas. En *The Castle of Otranto* el suspense se hace notar a lo largo de toda la obra, ya que la recorre de principio a fin, desde que en la primera página hace su presencia la vieja profecía anunciando al lector una historia de usurpadores y agraviados, y despertando así su interés. Sin duda, todos los ‘efectos especiales’ que se van sumando a la trama —fantasmas, ruidos extraños, personajes que ocultan su identidad, etc.—, colaboran enormemente en la creación de este efecto. También lo hace la atmósfera de opresión que rodea a todos los sucesos, y empezaremos precisamente por ella, debido a que a su vez está determinada por un complejo conjunto de factores. El marco espacial en el que se desarrolla la trama es origen de casi todos los elementos de ambientación: el castillo medieval, vagamente descrito, pero perfectamente acondicionado para acoger todo tipo de fantasmas y malhechores:

—Blessed Mary! Said Bianca starting, there it is again! – Dear madam, do you hear nothing?
– This castle is certainly haunted. –Peace! said Matilda, and listen! I did think I heard a voice – but it must be fancy; your terrors I suppose have infected me. Indeed! indeed madam, said Bianca half-weeping with agony, I am sure I heard a voice. Does any body lie in the chamber beneath? Said the princess. Nobody has dared to lie there, answered Bianca, since the great astrologer that was your brother’s tutor drowned himself. For certain, madam, his ghost and the young prince’s are now met in the chamber below – for heaven’s sake let us fly to your mother’s apartment! [...] –As she said those words, they heard the casement of the little chamber below Matilda’s open. [...] (p. 76)

Este castillo es, además, un lugar cerrado y vigilado, del que es casi imposible salir sin que Manfred, su dueño, se entere, lo que acentúa la sensación de angustia y amenaza. Íntimamente relacionado con el castillo gótico está el marco temporal en el que se encuadran los hechos: una Europa medieval, gobernada por temerosos tiranos, y donde la magia, la superstición y la creencia en los hechos sobrenaturales formaban parte de la vida cotidiana. A ello se añaden una iluminación tenue de velas o de rayos de luna que, más que alumbrar, proyecta sombras, tormentas, vientos y suaves brisas que originan ruidos y murmullos y otros elementos similares y el narrador ha conseguido crear una atmósfera perfecta para inflamar la imaginación de los temerosos moradores del castillo, así como para acrecentar el suspense de los lectores.

Junto con la atmósfera, son las técnicas narrativas las que tienen un mayor peso en la creación del suspense, pues la poderosa actuación de un narrador omnisciente que manipula a su antojo la información que se puede dar en cada momento es su principal motor. De este modo, se puede observar cómo ciertos prodigios son anunciados por las espasmódicas reacciones de los personajes que ya los han visto con sus ojos, mientras que los demás habitantes de la ficción y los lectores permanecen a la espera de ser informados de la naturaleza de los acontecimientos que se han producido. Veámoslo en un ejemplo:

The servant, who had not staid long enough to have crossed the court to Conrad's apartment, came running back breathless, in a frantic manner, his eyes staring, and foaming at the mouth. He said nothing, but pointed to the court. The company were struck with terror and amazement. The princess Hippolita, without knowing what was the matter, but anxious for her son, swooned away. Manfred, less apprehensive than enraged at the procrastination of the nuptials, and at the folly of his domestic, asked imperiously, what was the matter? The fellow made no answer, but continued pointing towards the courtyard; and at last, after repeated questions put to him, cried out, Oh, the helmet! The helmet! In the mean time some of the company had run into the court, from whence was heard a confused noise of shrieks, horror, and surprise. Manfred, who began to be alarmed at not seeing his son, went himself to get information of what occasioned this strange confusion. [...] The first thing that struck Manfred's eyes was a group of her servants endeavouring to raise something that appeared to him a mountain of sable plumes. He gazed without believing his sight. What are you doing? Cried Manfred wrathfully: [...] He beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times more large than any casque ever made for human being, and shaded with proportionable quantity of black feathers. (pp. 52-53)

Mayor incidencia tienen los efectos de la focalización. A pesar de ser un relato *no focalizado*¹⁰, se distinguen algunos pasajes regidos por una *focalización interna*, que deja sin efecto la omnisciencia del narrador principal. Esto implica que hay una ocultación de datos hacia el lector. En otras ocasiones esta carencia informativa se produce desde el mismo discurso y la perspectiva del narrador, lo que se denomina *paralipsis*¹¹, y aunque aquí la manipulación del narrador es más obvia, el efecto es prácticamente el mismo: el retraso en el conocimiento del verdadero desarrollo de los hechos. También el tiempo narrativo sufre alteraciones que van encaminadas a aumentar la expectación del lector. Se trata de un texto de ritmo lento —lento únicamente en cuanto a que los hechos que se relatan en la acción principal transcurren en tan sólo tres días y para ello se emplean noventa y ocho páginas, no en cuanto a parquedad de acontecimientos—, texto que, además, está sembrado de alusiones al pasado (*analepsis*) y al futuro (*prolepsis*¹²), todas ellas conectadas con el contenido diegético del relato principal. Esto implica que el avance lineal de la narración se ve interrumpido frecuentemente por fragmentos con contenidos diegéticos anteriores o posteriores, algunos de los cuales se desarrollan como relatos metadiegéticos. De esta manera el lector se mantiene a la espera de que continúe la narración principal, a la vez

¹⁰ Seguimos la nomenclatura de G. Genette, quien considera necesario establecer una clara diferencia entre la voz y el modo narrativos, algo que, a su parecer, no ocurre en la mayoría de las tipologías narrativas. Así, para el modo él prefiere utilizar «el término un poco más abstracto de *focalización* [...]. Así, pues, vamos a rebautizar el primer tipo, el que representa en general el relato clásico [el que la crítica anglosajona denomina “narrador omnisciente”, Pouillon “visión por detrás” y Todorov lo representa con la fórmula “Narrador > Personaje”], relato *no focalizado* o de *focalización cero*. El segundo [la “visión con” de Pouillon o, en expresión de Todorov: “Narrador = Personaje”] será el relato de *focalización interna*, ya sea *fija* [...], *variable* [...] o *múltiple* [...]. Nuestro tercer tipo [la “visión desde fuera” de Pouillon o, según Todorov, “Narrador < Personaje”] será el relato con *focalización externa*» (cfr. G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen 1989, pp. 244-245).

¹¹ G. Genette considera que existen dos tipos de alteración del modo narrativo que «consisten bien en dar menos información de la que en principio es necesaria, bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto. El primer tipo tiene un nombre en retórica [...] se trata de la omisión lateral o *paralipsis*. [...] El tipo clásico de paralipsis, recordemoslo, es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector» (*ibidem*, pp. 249-50).

¹² G. Genette, las define del siguiente modo: «[...], para evitar las connotaciones psicológicas vinculadas al empleo de términos como “anticipación” o “retrospección”, que evocan espontáneamente fenómenos subjetivos, la mayoría de las veces las substituiremos por los términos más neutros: denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los órdenes temporales, [...]» (*ibidem*, p. 95).

que va descubriendo nuevos datos que le ayudan a llenar las lagunas informativas que va dejando el narrador. Una muestra muy ilustrativa de esta técnica la encontramos en el recurso del *esbozo*¹³, que se refiere a aquellos elementos que tienen un cierto carácter de anticipación, pero sin un contenido diegético claro, y que ponen en marcha todos los mecanismos que provocan la curiosidad del lector. El esbozo más claro es la propia profecía y todas las alusiones que se hacen a ella a lo largo de la obra.

Esencialmente el panorama no cambia en la obra de Beckford, a excepción de lo dicho con respecto a la construcción de la atmósfera. Aquí es la profusión de seres y objetos horrendos y nauseabundos, así como la minuciosa descripción de todo aquello relacionado con la magia negra, y el mundo subterráneo en general, los que se encargan de crearla; pero, al igual que ocurría en la obra anterior, la atmósfera que aquí se recrea es también muy propicia para producir una narración dominada por el suspense. La angustia y la opresión que reinan en otras novelas góticas se transforman aquí en otro tipo de sensaciones, como son el espanto y el horror sin límites. Además, las situaciones que se describen contienen una fuerte carga de violencia y transgresión moral y religiosa, más acentuada porque las grandes atrocidades son causadas por quienes deberían observar las leyes más estrictamente para dar ejemplo a sus súbditos. La atmósfera de la obra termina de gestarse a través del contraste que impera en todos los ámbitos de la novela y se aprecia casi en cada párrafo. No hay términos medios: en los palacios de Vathek conviven la fastuosidad y el placer con los repugnantes objetos del mundo de la magia negra; la alegría de las fiestas y banquetes se contrapone a los oscuros propósitos que las ocasionan o los desgraciados incidentes con que terminan; los paisajes paradisíacos de valles fértiles y bañados por las aguas de abundantes manantiales contrastan con las inhóspitas tierras montañosas; la entrega, el respeto y la bondad de los visires del califa hacen mayor la vileza y el egoísmo de éste y su madre, Carathis. La mayor parte de las veces es el lector el único que puede apreciar estos contrastes y el efecto que provocan, ya que es la mano del narrador quien lo hace posible, de modo que los personajes que habitan en la ficción no participan de estas

¹³ En palabras de G. Genette, los esbozos son «simples adarajas sin anticipación, ni siquiera alusiva, que no encontrarían significado sino más adelante y que son ejemplos del arte, muy clásico, de la “preparación” [...]». (*Ibidem*, p. 128).

emociones. Dentro de la propia trama también encontramos aspectos que fomentan el suspense, porque en ella hay un constante fluir de elementos sorpresivos: extraños seres que aparecen y desaparecen en circunstancias insólitas, señales que presagian nuevos acontecimientos, intervenciones celestiales que anuncian el destino de los infieles protagonistas, o las increíbles atrocidades que éstos cometan se encargan de mantener en tensión a los lectores. Mención especial merece la primera mediación de Mahoma, en la que decide castigar a Vathek si no cambia su conducta, ya que al ser una de las primeras escenas de la obra, esta información resulta en realidad un pequeño anticipo de cómo puede ser el desenlace, por lo que es precisamente en este punto donde entran en juego todos los mecanismos del suspense. Sin embargo, quizás sean las técnicas narrativas las que logran este efecto de una forma más sutil, pero a la vez con más fuerza. Al contrario que en *The Castle of Otranto*, no se puede hablar de una manipulación del tiempo narrativo, pues se trata de una obra lineal, donde sólo algunas acciones simultáneas rompen el ritmo del progreso de la acción. En realidad, la única estrategia temporal que debe ser tenida en cuenta es el esbozo, que se constata en dos ocasiones, las dos veces que hace su aparición en la narración Mahoma para anunciar el fatal destino que espera a los protagonistas (pp. 153 y 240-241). Tampoco hay interferencias de otras acciones secundarias, o narraciones metadiegéticas, ya que sólo se desarrolla una única historia. Entonces, ¿cómo se logra este efecto? El gran artífice del suspense es el narrador y, concretamente, desde su calidad de comentador de los hechos. La obra está recorrida por una red irregularmente tupida de comentarios y juicios de valor acerca de acciones y personajes. De este modo consigue poner al lector en una disposición de ánimo determinada:

No words can describe the amazement of the courtiers [...] (p. 156)

A diet to which he had been so little accustomed was sufficient of itself to prevent him from sleeping; what then must be its effect when joined to the anxiety that preyed upon his spirits? (p. 156)

O bien le proporciona una serie de pistas acerca de lo que va a suceder después:

The dreadful chasm, at whose bottom the portal of ebony was placed, began to appear at a distance. It looked like a black streak that divided the plain. Morakanabad and his companions took it for some work which the Caliph had ordered. Unhappy men! little did they surmise for what it was destined. (p. 172)

Además, el narrador sigue una estrategia muy concreta con la información que quiere proporcionar a los lectores y procura que ésta sea la máxima posible, pero sin llegar a caer en la anticipación. Para ello pone a disposición de éstos los planes y pensamientos de los dos malvados protagonistas, que son quienes mueven la acción. Esto hace que en cada movimiento que se produce en la trama, el lector aguarde impaciente el desenlace para comprobar si estos planes llegan a cumplirse o no. Al final de la obra, una vez que Vathek y Nouronihar —la hija del emir de la que se encaprichó el primero— han entrado en el palacio de Istakhar, el suspense se intensifica, y para ello el narrador adopta la técnica contraria, es decir, que en vez de facilitar la información, la retiene, y atrasa al máximo el descubrimiento del castigo que éstos deberán pagar por su codicia:

In the midst of this immense hall, a vast multitude was incessantly passing, who severally kept their right hands on their hearts, without once regarding any thing around them: they had all the livid paleness of death. [...] Vathek and Nouronihar, frozen with terror at a sight so baleful, demanded of the Giaour what these appearances might mean, and why these ambulating spectres never with drew their hands from their hearts? (pp. 245-246)

De este modo se obliga a lectores y personajes a pasearse por aquel desolador espacio, esperando a que llegue el momento de conocer la naturaleza del castigo. Por lo tanto, en la escena final el lector comparte el punto de vista de los protagonistas.

Aunque es cierto que el suspense es otra de las características más destacadas de la obra de Radcliffe, también lo es que buena parte de la técnica usada por su autora ya estaba bien perfilada por sus antecesores, pues sin duda su principal artífice es el narrador y la modulación de la información que es transmitida en cada momento. Las focalizaciones internas de ciertas escenas son las encargadas de dar vida a gran parte de los misterios que se van sucediendo en la obra y son esclarecidos en los dos últimos volúmenes, donde el narrador permite que los personajes revelen la parte de la historia que había sido obviada. También las paralipsis forman parte de las técnicas habituales, y en ocasiones el narrador deja constancia explícita de ello, para asegurar así el efecto deseado. Más novedosa es la técnica de acceder a las mentes de las figuras principales de la ficción para descubrir al lector sus presagios y premoniciones —generalmente ligados a desgracias que finalmente terminan por confirmarse—. Sin embargo, no es necesario que los protagonistas auguren su futuro, pues el solo hecho de estar informado de los vaivenes emocionales y las sospechas de los diferentes personajes, o de compartir

el punto de vista con ellos, hace que el lector se implique directamente en la obra y experimente de cerca las tensiones de los protagonistas de la ficción. En otras ocasiones, la autora delata la deuda contraída con Walpole, pues al igual que él hizo, utiliza la simpleza y el disparate de criados y doncellas para alargar el efecto del suspense, dilatando el tiempo que transcurre desde que éstos comienzan a anunciar un pretendido misterio o desgracia, hasta que por fin revelan de qué se trata; así se crean momentos de gran expectación que posteriormente se desvanecen.

A todo lo mencionado hay que añadir el efecto que causa la ambientación. Si la incertidumbre, el pesar o las sospechas de los protagonistas son ubicados en una noche de suave luna, en la soledad y aislamiento de cualquiera de las estancias de los castillos, o en medio de un paraje agreste, rodeado de ruidos inexplicables o figuras de origen dudoso, el resultado es una tensión mucho más opresiva y efectiva, que además actúa directamente sobre la mente del lector. El fragmento que reproducimos a continuación es el inicio de una larga escena en la que el suspense es el protagonista absoluto:

She heard the castle clock strike eleven –twelve– and yet her mind wavered. The time, however, was now come, when she could hesitate no longer: and then the interest she felt for her aunt overcame other considerations, and, bidding Annette follow her to the outer door of the vaulted gallery, and there await her return, she descended from her chamber. The castle was perfectly still, and the great hall, where so lately she had witnessed a scene of dreadful contention, now returned only the whispering footsteps of the two solitary figures gliding fearfully between the pillars, and gleamed only to the feeble lamp they carried. Emily, deceived by the long shadows of the pillars and by the catching lights between, often stopped, imagining she saw some person, moving in the distant obscurity of the perspective; and, as she passed these pillars, she feared to turn her eyes toward them, almost expecting to see a figure start out from behind their broad shaft. [...]. (p. 325)

En *Frankenstein* la construcción del suspense presenta novedades muy interesantes. El suspense de esta obra está muy relacionado con el carácter oral y autobiográfico del acto comunicativo que da origen a las cartas, así como con el hecho de que la mayoría de los acontecimientos que se narran ocurrían con anterioridad al momento de la narración. Esto permitiría a los diferentes "yo-narradores" explotar al máximo todos los recursos de la temporalidad para mantener la expectación del oyente, y con él la del lector. Sin embargo, sus discursos son básicamente lineales, y sólo algunas breves interrupciones en las que los narradores dirigen comentarios a su interlocutor anticipan al lector la naturaleza de algunas circunstancias, suscitando así el suspense, como se puede apreciar en estas breves líneas:

'I will soon explain to what these feelings tended, but allow me now to return to the cottagers, whose story excited in me such various feelings of indignation, delight, and wonder, but which all terminated in additional love and reverence for my protectors (for so I loved, in an innocent, half-painful self-deceit, to call them).' (p. 387)

En otras ocasiones, sin duda las más numerosas, no llega a haber una apelación al oyente, pues son las reflexiones que intercala el yo-narrador desde su perspectiva actual las que procuran este efecto. Estas técnicas se compaginan con las que ya hemos descrito en los casos anteriores, donde los diferentes grados de focalización y de manipulación del tiempo narrativo propician momentos de gran suspense. Del mismo modo que ocurría en las obras ya comentadas, el ambiente que se crea alrededor de los acontecimientos más estremecedores tiene la capacidad de aumentar la tensión narrativa de una manera mucho más sutil y efectiva. Para ello la autora conjuga las características del lugar en el que se desarrolla la escena, la meteorología, la iluminación, la soledad del protagonista y los pensamientos que ocupan su mente, dando vida a las escenas más característicamente góticas. Esto se repite prácticamente cada vez que entra en acción la execrable criatura, pero también en los momentos en que Frankenstein tiene que enfrentarse a sus propios monstruos interiores. De este modo, la mera alusión al desasosiego o la soledad de Frankenstein o la descarga de fuertes tormentas en medio de la oscuridad de la noche se entienden como un preámbulo que anuncia la tragedia que se está fraguando. Esta estrategia narrativa es aplicada constantemente y logra una gran efectividad, gracias al uso metafórico del lenguaje.

En la obra de Maturin el suspense viene dado por el arte de la sugestión y de la tensión narrativa, artes que el autor demuestra dominar y que se configuran como las auténticas almas de *Melmoth the Wanderer*. No son sólo los terribles tormentos y persecuciones a que son sometidos algunos personajes los que causan tanto horror, sino también aquello que nadie se atreve a decir pero que está presente en las mentes de todos. Son muchas las coincidencias que los atentos lectores y oyentes (pertenezcan o no a la ficción) van descubriendo, y que hacen que poco a poco se vayan creando una imagen de lo que realmente sucede, aunque no llegue a decirse abiertamente; a esto se suman los comentarios, reflexiones y reacciones de los personajes, las continuas alusiones a un viejo Melmoth que parecen confirmar que vive desde hace casi 150 años, el ambiente en que se desarrollan los hechos, así como la estudiada imprecisión de

algunas intervenciones del narrador; de modo que todo se alía para que la imaginación de protagonistas y lectores vuelva aún más opresivas y peligrosas las situaciones a las que se enfrentan los personajes de la ficción. Veámoslo en un fragmento de un breve relato metadiegético en tercer grado, titulado 'The Tale of Guzman's Family':

[...] No, —no, Ines, the evil one, or some devoted agent of his in human form, besets me every night, — and how I shall longer resist the snare, I know not'. — 'And in what form does he appear? Said Ines, hoping to turn the channel of his gloomy thoughts, while she appeared to follow their direction. 'In that of a middle-aged man, of a serious and staid demeanour, and with nothing remarkable in his aspect except the light of two burning eyes, whose lustre is almost intolerable. [...] Every night he besets me, and few like me could have resisted his seductions. He has offered, and proved to me, that it is in his power to bestow all that human cupidity could thirst for, on the condition that — I cannot utter! It is one so full of horror and impiety, that, even to listen to it, is scarce less a crime than to comply with it!'

'Ines, still incredulous, yet imagining that to soothe his delirium was perhaps the best way to overcome it, demanded what that condition was. Though they were alone, Walberg would communicate it only in a whisper; and Ines, fortified as she was by reason hitherto undisturbed, and a cool and steady temper, could nor but recollect some vague reports she had heard in her early youth, before she quitted Spain, of a being permitted to wander through it, with power to tempt men under the pressure of extreme calamity with similar offers, which had been invariably rejected, even in the last extremities of despair and dissolution. She was not superstitious, — but, her memory now taking part with her husband's representation of what had befallen him, she shuddered at the possibility of his being exposed to similar temptation; [...]. (pp. 474-475)

Así como Inés cree reconocer al extraño ser que intenta seducir a su marido, y se pone alerta para evitar mayores desgracias por su causa, Francisco de Aliaga, que es el receptor inmediato de esta historia, experimentará una situación similar cuando poco después de oír el relato tenga ante él a un personaje del que no duda que es el mismo Errabundo de este relato. Lo que ocurre es que tanto la sugestión como la tensión traspasan las fronteras de sus respectivos niveles narrativos, de modo que los efectos que causan se hacen notar también en los niveles narrativos inmediatamente superiores, provocando lo que hemos denominado "efecto cascada", ya que al estar presentes los protagonistas de un relato determinado en el relato que lo contiene, todo lo que allí se describía pasa a pertenecer también al nivel superior, aumentando además su efecto. Este hecho es precisamente lo que causa mayor impresión en el lector —mayor efecto gótico—. La técnica empleada es muy interesante, pues el autor consigue la ansiada fórmula que hace despertar los sentimientos reales del lector, sin apelar directamente a éste; utiliza un lenguaje objetivo —descripción de situaciones y cómo afectan a los personajes que las viven— para sacar a la luz el mundo interior del receptor del relato. La piedra angular de esta técnica es el sistema de narraciones encajonadas (el relato

especular de Dällenbach¹⁴). En esta obra en concreto, encontramos narraciones incluso de tercer y cuarto nivel diegético, y en todas ellas está siempre implicado Melmoth el Errabundo. Además coincide que normalmente se repite siempre el mismo esquema narrativo: una persona que está leyendo un manuscrito o está escuchando el relato de una segunda o tercera persona; es decir, que se traslada al ámbito de la novela la misma situación que se da entre el lector y la obra. Con ello, el autor pretende que el efecto cascada no se pare en el nivel de la ficción, sino que traspase esa frontera y desemboque en el lector real de *Melmoth the Wanderer*, que debería estar tan afectado como los personajes de la novela.

Sin embargo, y como viene siendo habitual, la magistral construcción de la tensión narrativa debe mucho a la ambientación, que es el aliado perfecto para dar mayor fuerza al suspense, al igual que a la complicidad con los personajes, de los que permanentemente recibimos información sobre sus sentimientos y estados de ánimo. A este respecto la novela no hace sino explotar los mismos esquemas que encontramos en las obras anteriores y que ya se han convertido en lugares comunes de la novela gótica. Todos los demás elementos que ayudan a crear la tensión (las innumerables intervenciones del narrador aportando su propias impresiones o anunciando nuevos terrores) se encuentran entre las técnicas más habituales ya descritas.

Por último se hace necesario poner de manifiesto que en todos los casos expuestos el suspense no se debe exclusivamente a la ambientación o a cualquier otro factor aislado, sino que se construye con una densa red de elementos que se manifiestan a la vez, y que es uno de los aspectos más cuidados en todas las obras del género. Si

¹⁴ En su amplio estudio sobre la *mise en abyme*, Dällenbach menciona lo siguiente: «[...] rappelons qu'en exposant la fiction *en raccourci* la réflexion rassemble des épisodes et des traits épars dont la perception quasi simultanée, au seuil du livre, n'est pas sans influer sur son mode de déchiffrement: averti d'un parcours dont il a une connaissance synthétique, le lecteur sait au-devant de quoi il va et peut sans hésitation imposer des scansions à son itinéraire, reconnaître des temps forts dans sa marche, rester maître de son avancée. Revelons en autre qu'en la programmant de manière aussi impérieuse la mise en abyme liminaire prive la fiction de tout intérêt anecdotique — à moins qu'elle ne la charge au contraire de tension et n'exacerbe, par degrés, l'attente du lecteur. [...] Bien qu'une telle multiplication des analogies ne soit pas compatible avec tout genre littéraire, il est certain qu'elle trouve un champ d'application privilégié dans la nouvelle fantastique (*La Chute de la maison Usher*) et, plus encore peut-être, dans le roman policier classique.» (L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1988, pp. 83-84).

bien es verdad que cada una de ellas parece haber optado por poner el énfasis en un aspecto diferente.

2. 3. Lo fantástico

Posiblemente, una de las primeras imágenes que cualquier lector asocie con el género de la “novela gótica” sea, junto al castillo medieval, la sucesión de acontecimientos de carácter sobrenatural que inunda la trama. Esto es así porque la presencia de lo fantástico es consustancial a este género y una de las innovaciones más interesantes que aportó a la literatura. Por este motivo, antes de abordar el tratamiento de lo fantástico en las novelas seleccionadas, consideramos necesario presentar aquí un breve resumen de las diferentes teorías que los críticos han desarrollado al respecto.

El concepto de “lo fantástico” ha estado sujeto a una fuerte controversia desde sus inicios, pues los teóricos de la literatura han defendido tesis muy diversas acerca de lo que constituye el epistema de este género. No consideramos necesario traer a colación el extenso debate desatado en torno a este tema, pues se aparta del interés central de este trabajo, pero sí conviene recordar aquí alguna de las definiciones que más repercusión han tenido, para poder fijar las bases del asunto que vamos a tratar a continuación. Así por ejemplo Louis Vax dice al respecto:

Les héros atteignent le merveilleux au terme d'un long voyage; mais ce merveilleux, qui va de soi, n'est pas l'irruption inexplicable du surnaturel dans la nature. La fantaisie s'y déploie librement. Le récit fantastique, au contraire, aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. Alors que le féerique place hors du réel un monde où l'impossible, partant le scandale, n'existent pas; le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible. [...] Nous mettons ici le doigt sur une antinomie du fantastique: le réel est rassurant, parce qu'on n'y rencontre pas de fantômes, l'imaginaire l'est aussi, puisqu'il ne nous menace pas. L'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel.¹⁵

Muy conocida es también la tesis de Roger Caillois, quien defiende que lo fantástico radica en la ruptura que se aprecia con el mundo real:

¹⁵ L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, París, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 5-6.

Es ist wichtig, zwischen diesen verwandten und oft miteinander verwechselten Welten einen Unterschied zu machen. Das Märchen ist ein Reich des Wunderbaren, das eine Zugabe zu unserer Alltagswelt ist, ohne sie zu berühren oder ihren Zusammenhang zu zerstören. Das Phantastische dagegen offenbart ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt. Oder anders gesagt: die Welt des Märchens und die wirkliche Welt durchdringen sich reibungs- und konfliktlos. [...] Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.¹⁶

Otro de los grandes teóricos de la literatura fantástica, Tezvetan Todorov, define este concepto a partir de la vacilación del lector y/o de los personajes:

Nous sommes maintenant en état de préciser et de compléter notre définition du fantastique. Celui-ci exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle du lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique".¹⁷

De los estudios alemanes destacamos el realizado por Cersowsky, entre otros motivos, porque su objeto de estudio es la literatura fantástica alemana de principios del siglo XX, que, no olvidemos, es el objeto de estudio principal del presente trabajo. Este autor pone en el centro de su teoría la cuestión de la indeterminación — *Unschlüssigkeit*— y especifica:

Das Moment der "Unschlüssigkeit", das ja in der Frage nach den Wirklichkeitsebenen im Text präformiert wird, ist im Zusammenhang damit ebenfalls zu untersuchen. Allerdings wird zu prüfen sein, inwieweit "Unschlüssigkeit" flexibler zu fassen ist, als es bei Todorov in Anlehnung an andere Theoretiker geschieht. Wenn die Möglichkeit erwogen werden muß, daß nicht für alle phantastische Literatur die Gegenüberstellung zweier divergierender Realitätsebenen konstitutiv ist, so darf auch die phantastische "Unschlüssigkeit" nicht von vornherein rigoros auf die einfache Ambivalenz zwischen natürlicher und übernatürlicher Auflösungsmöglichkeit begrenzt bleiben. Vielmehr müßte der Begriff generell das Moment der Ungewißheit von Figuren bzw. Leser hinsichtlich der Deutung der dargestellten Welt bezeichnen.¹⁸.

¹⁶ R. Caillois, «Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction», en, R. A. Zonderveld (ed.) *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*, Fráncfort, Insel, 1974, pp. 44-83. Aquí, pp. 45-46.

¹⁷ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 37-38.

¹⁸ P. Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts... cit.*, pp. 21- 22.

Interesante es también la clasificación de Uwe Durst, pues pone un énfasis especial en el hecho de que lo definitorio del género no hay que buscarlo en la realidad extraliteraria, sino dentro del texto mismo, y afirma:

Das Phantastische basiert auf einem Verfremdungsverfahren, das ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem in Frage stellt. Es ist somit exakt in der Spektrumsmitte lokalisierbar: Hier besteht eine Unschlüssigkeit, eine Ambivalenz, in der sich die Gesetze zweier Realitätssysteme überlagern, gegenseitig bekämpfen und ausschließen. [...] Folglich zeichnet es sich durch seine Inkohärenz aus und soll als Nichtsystem bezeichnet werden (*N*). In der Spektrumsmitte kann ein gültiges Realitätssystem nicht formuliert werden.¹⁹

El elemento fantástico o sobrenatural, tan característico de la novela gótica, constituye, junto con el suspense, uno de los componentes más representativos de este género. Ya en la obra de Walpole tiene una presencia muy destacada; de hecho, ésta se abre con un acontecimiento inexplicable, como es la muerte de Conrad, golpeado por un yelmo de proporciones increíbles, y termina con la aparición del fantasma de Alfonso, el último príncipe legítimo de Otranto, seguida de la destrucción del castillo. Se pueden mencionar otros muchos sucesos de origen fantástico: cuadros que cobran vida y amedrentan a los habitantes del castillo, piernas y manos gigantes que se aparecen, un ermitaño muerto que regresa entre los vivos para recordar la tarea que les fue encomendada, etc. No obstante, todos estos prodigios reciben una justificación, que no es una explicación racional, al final de la obra, ya que anuncian el cumplimiento de la profecía que pesaba sobre el actual príncipe de Otranto, Manfred: «That the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it» (p. 51). Así, los fantasmas y gigantes se entienden ahora como los ancestros que habían sido agraviados por la familia de Manfred y que regresan a la tierra para clamar por la restitución del trono a su familia y hacer caer todo el peso de la justicia divina sobre Manfred. La explicación, por lo tanto, sigue en el plano de lo sobrenatural (quizás sea éste el mayor fallo de la novela), lo que hace que la obra quede relegada a un mundo medieval y profundamente religioso, donde tienen cabida los milagros más increíbles, sin que nadie los cuestione, pero que entra en conflicto con el mundo ilustrado del siglo XVIII.

¹⁹ U. Durst, *Theorie der Phantastischen Literatur*, cit. p. 101. Además otros estudios como el de T. Wörtche (*Phantastik und Unschlüssigkeit...*, cit.) o R. Ceserani (*Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999) proporcionan una interesante revisión crítica de las diferentes definiciones de literatura fantástica.

El comienzo de *Vathek* recuerda mucho al de la obra de Walpole, también aquí las primeras líneas nos sumergen en un mundo en el que todo parece posible:

The great prophet, Mahomet, whose vicars the Caliphs are, beheld with indignation from his abode in the seventh heaven the irreligious conduct of such a vicegerent. ‘Let us leave him to himself,’ said he to the Genii, who are always ready to receive his commands: ‘let us see to what lengths his folly and impiety will carry him: if he run into excess, we shall know how to chastise him. Assist him, therefore, to complete the tower which, in imitation of Nimrod, he hath begun; not, like that great warrior, to escape being drowned, but from the insolent curiosity of penetrating the secrets of heaven: —he will not divine the fate that awaits him.’ (p. 153)

La entrada en acción del mismo Mahoma desde el cielo ya hace augurar los numerosos episodios de sucesos sobrenaturales que van a tener lugar: sables con inscripciones que cambian de aspecto y de idioma de un día para otro, líquidos que sacian la sed del cuerpo y del alma, la tierra que se abre para dejar ver los grandes tesoros del temible genio, etc. La gran mayoría de estos prodigios están intrínsecamente relacionados con la extraña criatura que pone a prueba la avaricia del califa, pues bien anuncian su inmediata aparición (eclipses de luna, extrañas luces en el cielo, etc.), o bien son obra directa suya. Para el lector lo sobrenatural no recibe explicación lógica porque se mantiene como obra de Dios, mientras que los personajes de la ficción se dividen entre los que ven en ello la acción de las fuerzas del mal (*Vathek* y *Carathis*) y los que lo consideran un prodigo incomprendible (el grueso de la población); por lo tanto el elemento fantástico recibe un tratamiento muy similar al que hemos visto en *The Castle of Otranto*. No obstante, existe una diferencia marcada por los protagonistas afectados por tales manifestaciones. Si, como vimos, Manfred comienza a asustarse ante las repetidas apariciones fantasmales a medida que comprende que están en conexión con el pecado que pesa sobre su familia, los dos protagonistas de *Vathek* experimentan una atracción cada vez más irresistible hacia todo ello, mayor cuanto más espeluznante sean los fenómenos. Sólo al final, cuando contemplan la残酷 del castigo que les espera, y sobre todo cuando comprenden que jamás podrán disfrutar de las riquezas prometidas, sentirán arrepentimiento.

Una pequeña cantidad de acciones fantásticas proceden de *Carathis*. Esta mujer, griega de nacimiento, es una adepta a la magia negra y además recurre constantemente a la astrología como método de adivinación del futuro. No obstante, sus acciones no causan impresión a los personajes de la ficción, pues se presentan con gran naturalidad

y no como prodigios extraordinarios; no se procura una explicación racional a estos hechos, pero tampoco es necesaria, ya que en el mundo de Vathek la magia tiene cabida, y está en el mismo nivel que la acción divina.

El caso de *The Mysteries of Udolpho* es muy diferente. Dado que uno de los rasgos que mejor definen esta obra es su realismo, se puede hablar de la práctica ausencia de lo sobrenatural. Todo lo que produce misterio se debe a la falta de información, y a la propia sugerencia de los personajes. Se mencionan ruidos, voces, sonidos de instrumentos que no se sabe de dónde proceden, extraños parecidos entre personajes a los que no une ninguna relación, figuras de apariencia humana que se vislumbran en la oscuridad y que los supersticiosos creen espíritus; pero al final todo recibe una explicación lógica (aunque no siempre creíble), como llega a apuntar la propia Emily algo contrariada:

‘I perceive,’ said Emily, smiling, ‘that all old mansions are haunted; I am lately come from a place of wonders; but unluckily, since I left it, I have heard almost all of them explained.’ (p. 461)

Lo que aquí se describe como misterioso y pretendidamente sobrenatural podría pasar por perfectamente normal si se añadiera algún detalle más:

Emily, looking again upon the rampart, perceived the flame she had seen before; it moved onward; and, soon after, she thought she heard a footstep. The light appeared and disappeared frequently, while, as she watched, it glided under her casements, and, at the same instant, she was certain, that a footstep passed, but the darkness did not permit her to distinguish any object except the flame. (p. 352)

Esta fue una de las soluciones propuestas por la autora para dar un giro en la evolución de la novela gótica. A partir de ella se produjo una especie de escisión entre las obras del género, las que continuaban por el camino de lo fantástico tal y como lo habían trazado Walpole y Beckford, y las que, siguiendo a la autora, buscaban un mayor realismo. *Frankenstein* es un ejemplo de este segundo tipo de obras, mientras que *Melmoth* pone el acento en lo fantástico y sobrenatural que tanto éxito había procurado a otros autores. Curiosamente, a pesar de la total inverosimilitud de los acontecimientos que se narran en *Frankenstein*, el elemento fantástico no tiene excesiva presencia en el relato, porque el narrador se esfuerza en presentarlo como real, y porque para el principal personaje no se trata de algo sobrenatural, sino que es el fruto de sus estudios y del trabajo de largos años de experimentación, como se observa en la siguiente cita:

Remember, I am not recording the vision of a madman. The sun does not more certainly shine in the heavens than that which I now affirm is true. Some miracle might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable. After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter. (p. 312)

De modo que el único acontecimiento de naturaleza fantástica presente en todo el relato, la creación de vida de forma artificial, adquiere tintes científicos, destruyendo así lo sobrenatural que hay en él. De hecho, se puede decir que el asombro y las dudas del lector ante tal suceso quedan relegados al periodo que va desde que el protagonista inicia sus estudios al día en que finaliza su empresa con éxito. En esas páginas el lector asiste a lo que se puede denominar el nacimiento de una obsesión, y cuanto más fuerza cobra ésta en la mente del protagonista, mayor es el estupor y el rechazo que produce en el primero. Sin embargo, el lector choca de frente con los resultados que logra Frankenstein y sus dudas se disipan por completo cuando éste despierta algunas horas después de haber conseguido su hazaña y contempla su obra:

I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. (p. 319)

A partir de esta escena, lo que antes se contemplaba como algo sobrenatural se convierte en real, y pronto veremos al monstruo comportarse como una persona más: aprende a hablar y leer, usa su inteligencia y manifiesta sentimientos. Y es esa condición de "ser humano" igual a los demás la que destruye todo lo fantástico que envuelve la historia, pues el lector tiene que aceptarla como verdadera. Por supuesto que Victor Frankenstein no duda de la existencia real del monstruo, ni tampoco parece que lo haga Robert Walton, el autor de las cartas, quien al final se encuentra cara a cara con él. Pero ¿qué ocurre con los demás personajes? En su mayoría permanecen ajenos a la presencia del monstruo, porque Frankenstein no quiere que esto se haga público; por lo tanto ni siquiera se plantean la duda de si es real o no. Sólo hay un personaje que es confrontado con la realidad de la existencia del monstruo, un juez al que Victor le confiesa todo. Su reacción es de una absoluta incredulidad, incluso mayor que la del lector, porque la historia que ha escuchado se desarrolla en su mundo más cercano, por lo tanto no hay cabida a la ficción. Y ese ser, no lo olvidemos, representa una amenaza,

no sólo por haberse convertido en un brutal asesino, sino también porque su existencia va en contra de todas las leyes humanas, divinas y de la naturaleza. Por eso prefiere cerrar los ojos y no creerlo. Sin embargo se puede decir que el dilema ya esté planteado, aunque no llegue a resolverse. Es el lector el que debe decidir sobre la veracidad de lo narrado.

El motor del suspense de *Melmoth the Wanderer* es el mismo protagonista que da nombre a la obra. Es también el elemento más trasgresor. Todo lo que le rodea es, cuando menos, extravagante y misterioso. A través de las diferentes historias que se van presentando, el lector conoce la historia de un personaje que parece sobrepasar todos los límites de la naturaleza: se tienen documentos que atestiguan su presencia a lo largo de unos 150 años; ostenta una gran facilidad para trasladarse de un lugar a otro del planeta; no parece que los diferentes idiomas hablados en el planeta supongan un problema para hacerse entender, por lo que tendría también el don de lenguas; además protagoniza apariciones repentina en lugares tan vigilados como las cárceles de la Inquisición española. Su presencia siempre está acompañada de desgracias o de hechos inexplicables y precedida de una serie de signos que se repiten en cada ocasión. Por todo ello muchos lo identifican con el mismo diablo. La reacción de quienes ven de cerca a este ser o los efectos que causa en sus víctimas es de asombro y cierta incredulidad. Sin embargo, los que viven en sus propias carnes la tentación que les ofrece el Errabundo ni siquiera pueden dudar de su existencia real, a pesar de que lo que están experimentando resulte completamente sobrenatural. El lector en cambio goza de un estatus privilegiado, pues la distancia que separa los hechos narrados en cada uno de los relatos es suficiente para no necesitar plantearse dudas sobre la veracidad o no de la historia de este personaje. Sin embargo, cuando llega el final y Melmoth el Errabundo en persona entra en la habitación en la que se encuentra su descendiente, la situación cambia. El Errabundo se ha acercado demasiado a la vida real y el lector también está afectado. Es el efecto de cascada que ya comentamos. Un factor decisivo en esta afectación del lector, así lo entendemos, es el final. Melmoth el Errabundo se muestra humano, confiesa a su descendiente la crueldad de su destino y lo ingrato de su vida, pues nunca consiguió que nadie aceptara su trato y se vio así obligado a deambular por la tierra en busca de víctimas. La última escena relata un sueño en el que él, el

Errabundo, desciende a los infiernos. Después se despierta y termina así la novela. No hay crímenes, ni violencia efectiva, el todopoderoso Errabundo ha sido vencido. El final parece quedar abierto.

2. 4. Representación de las emociones

Dada la importancia del mundo subjetivo y de su notoria presencia en todas las obras del género gótico, el tratamiento que se hace de las emociones es también un aspecto que requiere ser mencionado. La innovación de *The Castle of Otranto* procede de la forma de representación del mundo interior de los personajes, ya que se aborda desde diferentes perspectivas. De hecho, las referencias al estado de ánimo son muy numerosas. Habitualmente esta información procede directamente del narrador, quien desde su omnisciencia se introduce en las mentes de los protagonistas para abrirles al lector, quedando su intervención totalmente al descubierto. Sin embargo, lo que hace a esta novela tan especial es el acertado tratamiento externo del sentir de los personajes; las expresiones de la cara, la gesticulación corporal, la forma de hablar y de actuar de cada uno de ellos en las diferentes escenas en que se ven envueltos delatan los pensamientos que pasan por sus cabezas en cada ocasión. Los ejemplos son muy numerosos, pero puede servir éste de muestra:

As soon as he approached the gate, he stopped; and the herald advancing, read again the words of the challenge. Manfred's eyes were fixed on the gigantic sword, and he scarce seemed to attend to the cartel: but his attention was soon diverted by a tempest of wind that rose behind him. He turned, and beheld the plumes of the enchanted helmet agitated in the same extraordinary manner as before. It required intrepidity like Manfred's not to sink under a concurrence of circumstances that seemed to announce his fate. Yet scorning in the presence of strangers to betray the courage he had always manifested, he said boldly, Sir knight, whoever thou art. I bid thee welcome. If thou art of mortal mould, thy valour shall meet its equal: and if thou art a true knight, thou wilt scorn to employ sorcery to carry thy point. [...]. (p. 98)

Todo ello contribuye a que el lector obtenga abundante información sobre los sentimientos, las emociones y las sensaciones de los personajes, por lo que el mundo psíquico está representado con mucha intensidad, especialmente el de los protagonistas, por ser los que más peso tienen en la obra. Pero si a esto añadimos la indeterminación y ambigüedad del lenguaje con el que a veces queda reflejado este mundo interior,

obtenemos una narración en la que ante todo se potencia la imaginación del lector para interpretar libremente los signos que se le ofrecen:

Words cannot paint the horror of the princess's situation. Alone in so dismal a place, her mind imprinted with all the terrible events of the day, hopeless of escaping, expecting every moment the arrival of Manfred, and far from tranquil on knowing she was within reach of somebody, she knew not whom [...]. For a considerable time she remained in an agony of despair. (p. 62)

Para terminar, se hace necesario recordar aquí la concordancia que a menudo se observa entre el estado de ánimo de los personajes y la atmósfera que les rodea, pues no son pocas las ocasiones en las que el tiempo atmosférico, la iluminación o las características del lugar en el que se encuentra el personaje afectado son un fiel reflejo de su sentir interior. No es casual que los momentos de mayor angustia y terror de Isabella se produzcan siempre por la noche, bien en el interior de los subterráneos del castillo, con la tenue luz de una vela que es apagada por una ráfaga de aire en el preciso instante en que cree escuchar unos ruidos sospechosos, o bien dentro de una oscura cueva, de la que se dice que está habitada por bandidos. Circunstancias similares son las que envuelven el encuentro de los jóvenes enamorados, Matilda y Theodore, momentos antes de que ella muriera a manos de su padre, creyendo éste que se trataba de Isabella y no de su hija.

Esta situación no cambia prácticamente nada en la obra de Beckford, donde la representación de sentimientos y emociones de los personajes es bastante convencional. Lo que predomina es la presentación de los mismos por parte del narrador, introducidos y templados por él. También toma el ejemplo de Walpole y se ayuda de la apariencia externa de los personajes —expresión de la cara, gesticulación, etc.— para retratar su alma. Sin embargo, la exteriorización más evidente del estado de ánimo y de los sentimientos que se guardan en el interior de los personajes procede directamente de su forma de actuar y reaccionar, así como del tipo de lenguaje que emplea en esas ocasiones, pues ambos son los mejores indicadores de lo que ocurre en la mente humana. Los estilos directos, sin ser demasiado abundantes, dan siempre una imagen adecuada a la situación interior del sujeto; así por ejemplo, la mayoría de las intervenciones del califa se producen gritando o exclamando en un arrebato de furia. A pesar de todo, la imaginación del lector no juega un papel demasiado importante aquí, dado que la acción del narrador tiene una primacía absoluta en este relato, y él se ocupa

de caracterizar con suma precisión cada uno de los eventos que tienen lugar. Los lectores son, más bien, elementos pasivos, que se dejan asombrar por los hechos que se les presentan y su afectación depende principalmente de la naturaleza de éstos.

De nuevo *The Mysteries of Udolpho* da un paso hacia delante en la evolución de este aspecto. Destaca el hecho de que en todo momento el lector está al corriente de los pensamientos y las emociones de los protagonistas, de cómo les afectan las circunstancias y los hechos en que se ven envueltos, qué piensan de los demás personajes, cuáles son sus temores y sus conjeturas. Es tal su presencia, que cuantitativamente ocupa una extensión similar a la de la narración de hechos. A veces son los propios protagonistas los que descubren su sentir desde su discurso, otras —la mayoría— cuentan con la mediación del omnipresente narrador. Sin embargo, la forma en que son presentados no es lo más destacado, pues la autora recurre generalmente a las técnicas más comunes (*la psiconarración* y el *monólogo citado*), aunque se observan algunos ejemplos aislados de *estilo indirecto libre*²⁰:

From the deep solitudes, into which she was immersing, and from the gloomy castle, of which she had heard some mysterious hints, her sick heart recoiled in despair, and she experienced, that, though her mind was already occupied by peculiar distress, it was still alive to the influence of new and local circumstance; why else did she shudder at the idea of this desolate castle? (p. 214)

Las emociones de las perseguidas (Emily, en algunos capítulos su tía, y posteriormente también Blanche, hija del Conde De Villefort) reciben un tratamiento pormenorizado y exquisito, encauzado siempre a procurar la adhesión del lector. Este efecto está prácticamente garantizado, porque gran parte de la novela está sometida a la restricción de la *focalización interna* —casi siempre en Emily—, de modo que el lector

²⁰ Utilizamos aquí las definiciones propuestas por A. Garrido en su conocida obra titulada *El Texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993. El autor encuadra la *psiconarración* entre las técnicas de reproducción indirecta del pensamiento, y dice sobre ella: «En este caso es el narrador omnisciente el encargado de reflejar con sus propias palabras el flujo interior del personaje» (p. 277). Como su propio nombre indica el *estilo indirecto libre*, también pertenece al grupo de las técnicas de reproducción indirecta del pensamiento, pero éste «ha de verse como un intento no sólo de economizar medios expresivos en su presentación sino de aminorar la importancia y la presencia del narrador. [...] La eliminación de las barreras lingüísticas —las marcas de la dependencia sintáctica— representa un aligeramiento de la expresión de la conciencia, pero todavía mediatisada por la presencia del narrador que se resiste a dejar las riendas del discurso en manos del personaje» (p. 271). En cambio, el *monólogo citado* o *soliloquio* lo encuadra entre las formas directas de reproducción del pensamiento y dice: «tal discurso es pronunciado por el personaje en solitario, pero se dirige implícitamente a una audiencia formal e inmediata. Este hecho, el carácter declaradamente más racional —más organizado— y el tipo de contenido que transmite, lo diferencian del monólogo interior» (p. 267).

comparte los sufrimientos y desdichas de los protagonistas con el mismo grado de afectación que ellos. No obstante, es evidente que el narrador es quien está por encima de todo y a veces su intromisión es excesiva, pues se permite imaginarse las emociones que sentiría la protagonista bajo unas circunstancias hipotéticas:

The cold air of the aisles chilled her, and their deep silence and extent, feely shone upon by the moon-light, that steamed through a distant gothic window, would at any time have awed her into superstition; now, grief occupied all her attention. (p. 88)

Pero es sobre todo el alto grado de implicación del narrador en las circunstancias de la protagonista lo que hace diferente a la obra. Y esta evidente subjetividad es otra de las claves de su goticidad. Es un hecho realmente llamativo, que además va en aumento, haciéndose especialmente obvio en el tercer y cuarto volumen. En su discurso, el narrador se pone completamente a favor del personaje de Emily, la defiende y disculpa, e incluso llama la atención del lector para que simpatice con ella, es la llamada *función ideológica*²¹ del narrador:

Those, who know, from experience, how much the heart becomes attached when to inanimate objects, to which it has been long accustomed, how unwillingly it resigns them, how with the ostentations of an old friend it meets them, after temporary absence, will understand the forlornness of Emily's feelings, of Emily shut out from the only home she had known from her infancy, and thrown upon a scene, and among persons, disagreeable for more qualities than their novelty. (p. 114)

Su querencia hacia este personaje se delata también a través de la adjetivación que emplea con él, pues todo en Emily es amable y desinteresado, y a menudo se acentúa la bondad de su carácter al ser contrapuesto con el de otros personajes menos favorecidos. Incluso en algunos momentos el narrador se deja llevar por el ambiente y da rienda suelta a sus emociones para luego conectarlas con las de su protagonista:

All without was silent and dark, unless that could be called light, which was only the faint glimmer of the stars, shewing imperfectly the outline of the mountains, the western towers of the castle and the ramparts below, where a solitary sentinel was pacing. What an image of repose did this scene present! The fierce and terrible passions, too, which so often agitated the inhabitants of this edifice, seemed now hushed in sleep; — those mysterious workings, that rouse the elements of man's nature into tempest — were calm. Emily's heart was not so; but her sufferings, though deep, partook of the gentle character of her mind. (pp. 310-11)

²¹ Genette señala al respecto: «Pero las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción: aquí se afirma lo que podríamos llamar la función ideológica del narrador y sabido es hasta qué punto desarrolló Balzac, por ejemplo, esa forma de discurso explicativo y justificativo, vehículo en él, como en tantos otros, de la motivación realista» (Cfr. G. Genette, *Figuras III*, cit. p. 310).

De este modo el autor trata de implicar también al lector en la obra y no sólo lo hace partícipe de los sentimientos de la protagonista, sino que lo insta a que los suyos propios entren a formar parte de la ficción.

Por lo demás, aquí encontramos también las mismas formas de expresión que en las obras anteriores, sólo que expresadas con mayor perfección.

Mary Shelley parece seguir los pasos de Radcliffe también en esta cuestión. Al igual que en la obra anterior, en ésta el mundo interior de los personajes tiene tanta trascendencia como los acontecimientos que en ella se narran. De hecho Frankenstein en su papel de narrador —cuyo discurso es fruto de la reflexión y la perspectiva que sólo pueden ganarse con el paso del tiempo— presenta la historia como consecuencia de su forma de sentir y pensar. Por eso no sorprende que el análisis del universo emocional sea tan detallado y ocupe un lugar tan destacado. Y esta es otra de las claves para lograr que el lector se commueva. Shelley presenta una única novedad: sustituye el narrador omnisciente por un yo-narrador, de modo que la implicación emocional de éste está plenamente justificada. Así, al plasmar los sentimientos de tres de los personajes desde la primera persona, la identificación del lector con éstos es mucho más intensa. No obstante, la distancia temporal que separa a narrador y personaje pone en evidencia su condición de seres diferentes, circunstancia que se refleja perfectamente a la hora de abordar el mundo de las emociones. Los sentimientos del personaje llamado Victor Frankenstein son presentados a través de las palabras y la mente del Victor narrador, esto hace que estén matizados por el transcurrir del tiempo y los acontecimientos posteriores:

Such were the professor's words – rather let me say such the words of the fate – enounced to destroy me. As he went on I felt as if my soul were grappling with a palpable enemy; one by one the various keys were touched which formed the mechanism of my being; chord after chord was sounded, and soon my mind was filled with one thought, one conception, one purpose. So much has been done, exclaimed the soul of Frankenstein – more, far more, will I achieve; treading in the steps already marked, I will pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation. (p. 308)

No ocurre igual con las emociones que todavía siguen provocando los acontecimientos del pasado en el personaje del presente, es decir, el narrador, que están mucho más afectadas:

Excellent friend! How sincerely did you love me and endeavour to elevate my mind until it was on a level with your own! (p. 331)

Y este mismo esquema se reproduce también en el discurso del monstruo y, en menor grado, en el de Robert Walton, los tres presentados en primera persona.

Aunque Maturin no introduce grandes novedades, llaman la atención las diferentes técnicas narrativas que emplea en la presentación de los sentimientos. Este hecho está vinculado a la complejidad de la estructura narrativa de la novela. Debido a que está formada por una serie de relatos metadiegéticos, muchos de los cuales a su vez contienen nuevos relatos insertados, son muchas las situaciones narrativas y por lo tanto la forma de relacionarse el narrador con la diégesis y con los personajes de ésta. Existen narradores omniscientes y herodiegéticos, pero también los hay que narran en primera persona su propia historia. De ahí que algunos de los relatos presenten un alto grado de subjetividad y de implicación con los sentimientos de los personajes, y otros, en cambio, sean más neutros. En todo caso, los sentimientos de los protagonistas afloran en cada línea, y de manera muy especial cuando dependen de narradores pretendidamente neutros, como ocurre en el relato de la historia de Immalee.

2. 5. El efecto de realidad

La búsqueda del efecto de realidad forma parte también del complejo entramado gótico, pues para que afecte al lector, éste debe creer que lo que allí se describe es verosímil. Esta característica está muy deficientemente reflejada en la primera de las novelas góticas. De hecho, prácticamente todo el realismo se apoya en la geografía de los hechos. Junto a Otranto se menciona también Jaffa, Palestina, el Condado de Vicenza, el Reino de Nápoles, el Condado de Falconara, Sicilia y Argel. Todos son lugares reales, dos de ellos pertenecen a Tierra Santa, pero la mayoría se encuentra en la península italiana. Recordemos que Italia es un país suficientemente alejado de la Inglaterra del siglo XVIII, en lo geográfico y en lo cultural, pero que a la vez también forma parte de la vieja y conocida Europa y esto hace de ella un escenario ideal para estas obras, ya que aporta realismo, a la vez que permite que se desarrollen acciones que

resultarían excesivamente trasgresoras para la estricta moral de la Inglaterra ilustrada. Lo mismo ocurre con el marco temporal, que, al estar suficientemente alejado del momento de la escritura, parece tener un cierto carácter histórico que aporta credibilidad.

Este efecto es precisamente el que persigue el prefacio que acompañó a la primera edición de la obra. En él el autor, que escribe en primera persona, se presenta como mero traductor del original, una obra italiana encontrada en la biblioteca de una familia católica inglesa, en una edición napolitana de 1529; apunta, además, que el autor verdadero debió de ser un sacerdote, quien, tal y como dice, pudo haberla escrito en fechas anteriores a la del año de edición, pero en todo caso no antes de que los reyes de Aragón se establecieran en Nápoles²². Lo dicho en este prefacio quedó sin valor posteriormente, cuando, después de haber cosechado un enorme éxito, Walpole asumió la autoría de la obra. No obstante, esta ficticia historia que relaciona la novela con un supuesto original italiano, basado a su vez en hechos históricos, tiene una función clara, que es la de prestar credibilidad a la obra, presentándola como un legado del pasado y acercando su composición a la época en la que se producen los hechos narrados: la Edad Media. Por lo tanto, hay que entender el prefacio como componente de la ficción.

Como venimos apreciando a lo largo del estudio, *Vathek* no se diferencia mucho, en este aspecto, de su predecesor. También es aquí habitual la inserción de lugares reales y fácilmente identificables —Babilonia (cfr. p. 183), la Meca (cfr. p. 184), el río Tigris (cfr. p. 188), Isla de Serendib, hoy Ceilán, (cfr. p. 203) o el Monte Sinaí (cfr. p. 204)— de lo que depende la escasa verosimilitud de este relato. En esta misma línea destaca el nombre de uno de los protagonistas, el emir Fakreddin, que podría hacer alusión a un gobernante libanés del siglo XVI, cuyo nombre árabe es Fakhr ad-Dīn. Por lo tanto, se aprecia un intento de dar apariencia de credibilidad a los hechos narrados, aunque la ausencia de datos suficientes para fechar los hechos o la de un posible manuscrito que hiciera más real la ficción restan verosimilitud a la historia.

El toque realista de la novela de Radcliffe se apoya en buena medida, como en sus predecesores, en la ubicación espacial, ya que los nombres de ciudades y regiones

²² Cfr. H. Walpole, *The Castle of Otranto*, cit., p. 39.

que pertenecen a la geografía italiana o francesa, tales como Gascuña, Languedoc, Arles, París, Venecia o Milán, salpican toda la narración, al igual que los de ríos y montañas. Y este realismo se consolida con la forma en que se describen los parajes naturales, donde la profusión de detalles hace desestimar la posibilidad de que se trate de un paisaje inventado; esto cobra una fuerza especial cuando se trata de plasmar la vegetación de bosques y valles, ya que justificándose en la afición por la botánica de St. Aubert, el narrador se permite crear naturalezas tan precisas como la que reproducimos a continuación:

It was near noon, when the travellers, having arrived at a piece of steep and dangerous road, alighted to walk. The road wound up an ascent, that was clothed with wood, and, instead of following the carriage, they entered the refreshing shade. A dewy coolness was diffused upon the air, which, with the bright verdure of turf, that grew under the trees, the mingled fragrance of flowers and of balm, thyme, and lavender, that enriched it, and the grandeur of the pines, beech, and chestnuts, that overshadowed them, rendered this a most delicious retreat. (p. 50)

La inserción de numerosas escenas con un marcado acento costumbrista también colabora a este efecto. En ellas se reproducen aspectos de la vida cotidiana de las gentes rurales, en especial todo aquello que está relacionado con las labores del campo (como la vendimia), los festejos populares y los atuendos de los campesinos, lo que aporta a la narración gran dinamismo y sobre todo riqueza cultural. Así la autora consigue recrear los diferentes aspectos de toda una sociedad al completo, fomentando la impresión de veracidad. En esta misma línea hay que incluir los datos histórico-culturales que conectan la ficción con la realidad; entre otros destacamos la mención a autores clásicos como Homero, Horacio o Petrarca (que son las lecturas favoritas de los protagonistas), al pintor Salvatore [Rosa] (p. 32), a los carnavales de Venecia (p. 162), a las luchas intestinas que efectivamente asolaron la península italiana entre los siglos XV y XVI (pp. 164-165), y también a los *condottieri*, que es el nombre que recibieron los mercenarios italianos de los siglos XIV y XV principalmente (p. 339). Todo ello denota el esfuerzo que realiza Radcliffe para crear el efecto de realismo, que es uno de los elementos esenciales de la novela fantástica en general y especialmente de la novela gótica, ya que sin la delicada mezcla de lo prodigioso y lo real estas obras no conseguirían la afectación del lector.

Está fuera de toda duda la clara apuesta de *Frankenstein* por hacer creíble la historia que se cuenta en ella; con este fin utiliza varios recursos. De esta forma

entendemos las múltiples y constantes referencias a la realidad extraliteraria, como la que proporcionan los nombres de ciudades (Arcángel, Ginebra, Ingolstadt, Lausana, Chamonix, etc.), montañas (Mont Blanc, Jura, Salêve) y lagos (Lucerna, Uri) que remiten a lugares muy concretos de la geografía europea; también actúa en este sentido la mención a autores (Cornelius Agrippa, Alberto Magno, Paracelso) y obras literarias de gran renombre (*Paradise Lost* y *Sorrows of Werter [sic]* entre otras), las cuales, además, van en consonancia con el espíritu de la narración. Leer esta novela es también asistir a la presentación de una sociedad que se diría real y compleja; no es sólo la historia de un personaje o de una familia, sino el reflejo de la clase media europea. Se habla de la vida en el campo y en la ciudad, de familias de buena posición y otras venidas a menos, de la vida universitaria e intelectual, de moral, religión y política, etc. A lo ya mencionado hay que añadir dos cuestiones más, conectadas entre sí: la configuración literaria como obra epistolar y el consecuente uso de la primera persona en la voz del narrador y protagonista. Las cartas aparecen debidamente fechadas (únicamente se suprime el año) y con la indicación del lugar desde el que se escriben, están dirigidas a otro personaje y, por lo tanto, representan un documento escrito que autentifica la historia.

La cuestión de la narración en primera persona es algo más compleja, pues son tres relatos los que se presentan aquí y los tres discursos están reproducidos en esa modalidad narrativa. El primero abarca la totalidad de la obra, y pertenece al autor de las cartas, Robert Walton, personaje que ha organizado una expedición al Polo Norte. Enmarcado en éste se encuentra la narración del protagonista principal de la obra, Victor Frankenstein; su narración es oral en su origen, pero es puesta por escrito por Walton en las cartas que dirige a su hermana. No obstante, el relato mantiene la inmediatez y la afectación del discurso original, pues no hay ningún signo de transposición de formas ni tiempos verbales, ni existe huella de un narrador diferente al propio Frankenstein. De hecho el autor de las cartas expresa su interés en reproducir la historia con las mismas palabras empleadas por el protagonista (cfr. p. 286).

La tercera historia narrada en primera persona procede del monstruo creado por el personaje que da nombre al libro. Está insertada en la narración de Victor Frankenstein y también es en origen un discurso oral reproducido por éste sin modificar

las palabras de su interlocutor. Esta característica otorga a la obra un tono muy intimista y, aunque subjetivo, de gran realismo, pues en todo momento conocemos los acontecimientos de primera mano.

La cercanía entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la publicación de la obra, las descripciones tan realistas de los paisajes y el esmerado retrato de la vida interior de los personajes contribuyen a crear un efecto de realidad de gran perfección, que apenas es empañado por la naturaleza inverosímil de la fábula. De esta manera el lector se debate entre creer y no creer lo que está leyendo; por un lado, todo es igual que en la realidad, los paisajes, el efecto de la naturaleza, los sentimientos, la sociedad, los problemas del individuo, la evolución personal, etc.; en cambio ¿cómo es posible crear vida artificialmente?, ¿podría ocurrir esto en el mundo real?, ¿hasta qué punto puede llegar la ciencia? Son algunas de las preguntas que posiblemente se plantean los lectores, mientras la lógica sigue imponiéndose y obliga a rechazar la autenticidad de la historia.

De nuevo tenemos que hablar de las similitudes que se aprecian entre *Frankenstein* y *Melmoth*. Buena parte de lo que hemos afirmado acerca de la construcción del realismo en la primera nos sirve también para la magnífica obra de Maturin. Además de los emplazamientos reales que se mencionan (Madrid, Valencia, Sevilla, Dublín, etc), tiene un papel muy importante el hecho de fechar los acontecimientos en un momento tan cercano a la aparición de la propia novela. La historia principal, en la que quedan enmarcadas todas las demás, transcurre en 1816 (fecha en la que el joven Melmoth va a visitar a su tío), sólo cuatro años antes de que se publicara la obra. De este modo la sociedad que se representa es la misma que cualquier lector de la época podría conocer. Además, en los relatos pertenecientes a épocas anteriores se hace alusión a determinados acontecimientos históricos (guerras, nombres de reyes y gobernantes) para preservar el efecto de realidad.

2. 6. Tratamiento de los personajes

La forma en que los personajes están configurados en estas obras es también un interesante objeto de estudio para desentrañar la esencia gótica. Son tres los detalles que destacan en *The Castle of Otranto*. El primero de ellos es la dicotomía, casi infantil, entre buenos y malos. A la perversidad de Manfred se opone la bondad y la belleza interior de todos los personajes femeninos y del verdadero heredero al trono, como no podría ser de otro modo. Todos ellos son ejemplo del buen cristiano.

La segunda cuestión se refiere de nuevo a una clara división, esta vez en cuanto a la actitud que se toma ante los hechos de carácter sobrenatural. Si los súbditos y criados son el más puro retrato de la superstición, creen en fantasmas y espíritus, y atribuyen el más mínimo ruido a una señal infernal, los personajes principales se muestran mucho menos crédulos y tratan siempre de encontrar una explicación lógica; sin embargo, cuando la evidencia de los hechos es irrefutable, al igual que lo es su coincidencia con los augurios de la profecía, estos nobles cambian de actitud y comienzan a dar crédito a todo lo que antes habían rechazado, viendo a cada momento la mano de la voluntad divina.

Por último, hay que mencionar la transformación que se opera en las figuras de algunos de los personajes más significativos de la novela. Es importante dejar claro que esta transformación no se debe a una verdadera evolución, pues se trata de personajes planos, sino únicamente al progreso de la trama y al descubrimiento de ciertas identidades ocultas. Sirva de ejemplo el proceso que sufre Theodore, el joven campesino que es acusado de la muerte del primogénito de Manfred. Éste es reconocido por el padre Jerome como su hijo; pero además, Jerome espera al final de la historia para desvelar otro secreto que afecta directamente al joven: que antes de tomar los votos había estado casado con la única hija del anterior señor de Otranto, y que por lo tanto Theodore es el único heredero legítimo al trono. Así, este personaje que comienza la historia siendo un vulgar campesino, asciende al mayor de los estamentos sociales. Transformaciones similares sufren Isabella, el 'Caballero de la espada gigante' y otros. De modo que casi nadie es quien aparenta ser.

Esta transformación no se plasma en *Vathek*, donde sólo se pone de manifiesto la perfidia de los protagonistas y su poco respeto a los demás seres humanos. La dicotomía clara entre el bien y el mal está presente también en esta obra, aunque no tan marcada como en la anterior. Esto se debe quizás a que, a excepción de uno o dos personajes secundarios, todos los demás actúen como meros elementos decorativos, sin llegar a cumplir una función en la trama.

A pesar de apreciarse de forma clara y rotunda la huella de Walpole, Radcliffe sí introduce una gran novedad en la cuestión de los personajes. Ahora ya no son sólo individualidades las que están representadas, sino que más bien se podría decir que Emily y su padre representan a toda una sociedad, lo mismo que Montoni y sus amigos. Las grandes diferencias que separan a estos personajes no son sino un reflejo de la clara división entre dos mundos: el de la razón y el anclado en el medievo. El mundo ilustrado es abanderado por St. Aubert, padre de Emily, y se manifiesta sobre todo en su gusto por la botánica²³, la literatura y la música, así como en su interés por procurar una educación sólida a sus hijos. Sin embargo, se nos presenta a la vez como una persona emotiva y sensible. Emily comparte la mayoría de los gustos de su padre y sobre todo la sensibilidad, que en su caso es mucho más exaltada y es animada por una viva imaginación que sabe debe reprimir. Se observa claramente la evolución que experimenta, desde la inocencia y credulidad iniciales, cuando se deja llevar por sus buenos sentimientos y por su extrema sensibilidad y fantasía, hasta el poder razonador que muestra en los últimos capítulos, cuando la experiencia le ha enseñado que no existen misterios y que el exceso de sensibilidad no es buen consejero. En este mismo grupo hay que incluir a Valancourt, el joven del que Emily se enamora. Los demás personajes que participan de la acción aparecen enfrentados a éstos, aunque un pequeño grupo —liderado por Madame Montoni— ocupa una posición intermedia. En el otro

²³ Puede decirse que este gusto resulta anacrónico para la época en que se dice que suceden los hechos (1584-85), pues aunque el estudio científico de la flora se inició con los griegos (el filósofo griego Teofastro es considerado el padre de esta ciencia), durante la Edad Media sufrió un letargo del que no empezó a salir hasta finales del siglo XVI, con los trabajos de Lobel y John Ray. Sin embargo el verdadero auge de los estudios de botánica tiene lugar en el siglo XVIII, con la Ilustración, que es precisamente la época en la que está compuesta la obra que estamos comentando. Por ello, consideramos que la mención a la botánica debe entenderse como un guiño al efecto de realidad.

extremo se encuentran el señor Montoni y sus secuaces, los auténticos tiranos de la obra.

Frankenstein supone un nuevo salto en la evolución de la novela gótica en cuanto a la configuración de los personajes. La dicotomía que se establecía en las demás obras entre buenos y malos resulta aquí excesivamente simplista: ni *Frankenstein* es sencillamente bueno, ni el monstruo exclusivamente malo; como ocurre en la vida real, los personajes son víctimas de sus inquietudes y anhelos, pero también de las circunstancias que les rodean. Los dos grandes protagonistas, Victor *Frankenstein* y el monstruo creado por él, son víctimas inocentes de la sociedad y de ellos mismos, y ambos son a la vez perseguidores y perseguidos. El monstruo no es más que el doble de *Frankenstein*, su yo oscuro e indomable, al que no se puede poner límites ni barreras; esa parte de sí mismo que se dejó llevar por la obsesión, contra toda lógica y desoyendo los consejos de los profesores universitarios y los principios de su educación. Esta reflexión es puesta en boca suya:

I considered the being whom I had cast among mankind and endowed with the will and power to effect purposes of horror, such as the deed which he had now done, nearly in the light of my own vampire, my own spirit let loose from the grave and forced to destroy all that was dear to me. (pp. 338-339)

Este es otro de los grandes aciertos de la obra, pues confronta al público lector con una amenaza mucho más terrible que la de un poderoso rey medieval, ya que ésta se aloja en nuestro interior y puede afectar a todos y cada uno de nosotros.

Melmoth repite prácticamente los mismos esquemas que *Frankenstein*, pues también son dos mundos los que se enfrentan, aunque de nuevo reina aquí el maniqueísmo de las obras anteriores. Tal vez podría considerarse que en la novela de Maturin existe un tercer mundo implicado, el mundo de lo sobrenatural y sobrehumano, representado exclusivamente por Melmoth.

2. 7. La religión

Otro aspecto que debe ser mencionado es el tratamiento que recibe la religión. En *The Castle of Otranto*, la sociedad católica perfectamente retratada al comienzo de la obra, y ejemplificada en la familia de los príncipes de Otranto, no tardará en desvanecerse. La capilla del castillo construida por orden de —y en honor a— los antepasados, el convento de frailes que vela por el cumplimiento de los preceptos cristianos o la familia destrozada por la pérdida de un hijo son sólo parte de una tramoya. Pues la realidad es que la corrupción moral del soberano de Otranto es absoluta y se hace sentir sobre toda la acción, ya que es su principal motor. Manfred es caracterizado como un hombre irascible, injusto incluso con su propia familia, indiferente al sufrimiento de su prójimo, egoísta, obsesionado con el poder y que sólo busca su beneficio personal, aunque implique la trasgresión de las leyes morales y divinas. Su falta de escrúpulos y de piedad, así como la ausencia de un sentimiento religioso real, son aceptados por el resto de la sociedad, incluso por los miembros de la comunidad religiosa, pues nadie se atreve a alzar su voz contra él, de modo que todos se hacen cómplices de sus perversos planes. Sin embargo, el villano, consciente de lo inmoral de su conducta, pretende acallar su conciencia intentando dar siempre una apariencia de respetabilidad a sus acciones, procurando así también hacerse con el beneplácito de los que velan por la moral. El fraile Jerome acepta el chantaje del soberano por salvar la vida de su hijo; lo mismo hace Frederic, padre de Isabella, que accede a los deseos de Manfred de casarse con su hija a cambio de obtener él la mano de la hija de éste. Es esta doble moral, conocida y consentida por quienes le rodean, la que hace que la sociedad al completo resulte corrupta. Al final triunfa el bien, y el villano y mal cristiano recibe su castigo, materializado en la muerte del único descendiente que le quedaba, su hija Matilda, muerte de la que sólo él es responsable. Después siguen escenas de arrepentimiento y desolación, y se anuncia el restablecimiento del orden.

A pesar de que la religión retratada en la novela de Beckford no es la católica, sino la musulmana, no son muchas las diferencias con la obra anterior. De nuevo se denuncia el descuido de quienes mejor deberían observarla, que en este caso son los

califas. El castigo llega al final, después de que el profeta pusiera a prueba al califa durante todo el tiempo que dura la acción e incluso le diera una última oportunidad de alcanzar su salvación. Así, Vathek y sus dos compañeras de destino, Nouronihar y Carathis, sucumben a su codicia y por ello deberán vivir eternamente rodeados de los tesoros más extraordinarios del mundo, pero con el corazón envuelto en llamas — admirable metáfora de los pecados que arden en su interior— que les impide disfrutar de tales maravillas.

Frankenstein es un caso aparte. Lo que se juzga en esta obra no es la religión en sí misma, ni siquiera la buena o mala observación de ésta por parte de ciertos personajes, sino la ética de éstos. Victor Frankenstein se convierte en un personaje atormentado cuando se da cuenta de las dimensiones que ha cobrado su creación y, cómo no, de sus consecuencias. Se reprocha a sí mismo el no haber seguido los sabios consejos de su padre y el haber transgredido las normas, no las religiosas, sino las que dicta la conciencia.

Sólo resta mencionar el caso especial de *Melmoth*, ya que en esta obra los horrores que se describen proceden en su mayor parte del mundo religioso. Las torturas, las amenazas y las muertes son siempre obra de curas, monjes y tribunales inquisitoriales, que se amparan en la supuesta inmoralidad de los actos de los protagonistas para imponerles castigos más atroces e inmorales que los actos de éstos. El Errabundo, que tanto miedo inspira, es en el fondo un ser atormentado por su destino, que no es otro que el de vagar eternamente por el mundo hasta encontrar a otro ser humano que caiga en la tentación en la que cayó él y de ese modo liberarse de su castigo. La amenaza del Errabundo queda en el plano de lo sobrenatural, mientras que la de los representantes de la religión católica es real.

* * *

Después de este recorrido por la teoría y la práctica de la novela gótica, ha llegado el momento de resumir su esencia.

Como hemos visto, el origen de este género está en la innovación trasgresora, pues en el intento de abrir camino a la sensibilidad, y a la imaginación, optaron por utilizar fórmulas provocadoras. Para ello dotaron a sus obras de una estética diametralmente opuesta a la dominante en la época, la de la Edad Media europea, de la que explotaron todos los tópicos: el catolicismo a ultranza, la creencia en supersticiones o la crueldad de los poderosos frente a sus súbditos. Lo demás queda casi al completo en manos de las técnicas narrativas. El suspense, se configura como uno de los elementos más importantes y mejor tratados de estas obras, y en su creación participan de forma activa la ambientación, el marco escénico y el uso alegórico del tiempo atmosférico. Esencial es, así mismo, la presencia de elementos fantásticos o sobrenaturales, cuya función es abrir la puerta al mundo irracional de los espíritus y los fantasmas, y con ello al miedo a lo inexplicable, sentimiento primitivo e inherente a la raza humana. Todos los personajes que se enfrentan a lo fantástico sienten temor, aunque intenten racionalizarlo y buscar una explicación satisfactoria, y cuanto más incrédulos sean, mayor será el efecto de estos acontecimientos sobre ellos. Esto contrasta con el efecto de realidad que pretenden trasmitir estas obras, pero es precisamente el choque entre estos dos mundos lo que permite que la maquinaria gótica surta su efecto, pues no deja de formar parte del género fantástico. Este enfrentamiento entre mundos opuestos se traslada a los personajes, que quedan divididos en buenos y malos, razonadores y supersticiosos, devotos y no devotos, crédulos e incrédulos, pero que conviven en una misma sociedad. Sin embargo, lo que más destaca de las novelas góticas es que cada uno de estos aspectos está encaminado a afectar al lector, a que sea él quien sienta las dudas y los temores y que sea su propia experiencia personal la que le ayude a interpretar la lectura. Por ello, lo que predomina es la indeterminación, la ambivalencia, la sugestión, lo metafórico y la subjetividad.

3. EL CRONOTOPO GÓTICO

El filósofo y crítico literario ruso M. Bajtin¹ se interesó, entre otras cuestiones, por el proceso mediante el cual el tiempo y el espacio históricos reales han sido asimilados en la literatura, y fruto de su investigación adoptó el concepto matemático de *cronotopo* para aplicarlo al hecho literario:

We will give the name chronotope (literally, “time-space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [space-time] is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein’s Theory of Relativity. [...] we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature; we will not deal with the chronotope in other areas of culture.²

Muy acertadamente entiende M. Bajtin que en la obra literaria los indicadores de tiempo y de espacio forman una única unidad, o como él dice:

[...] are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the

¹ Dado que el apellido del teórico ruso ha sido trascrito de forma diferente en cada idioma, nosotros aludiremos a él como Bajtin, mientras que conservaremos la forma inglesa cuando citemos por su traducción inglesa –Bakhtin—.

² M. Bakhtin, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics», en *The Dialogic Imagination. Four Essays*, trad. de C. Emerson / M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 84-258, aquí p. 84.

movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.³

Y así adoptó el concepto de *cronotopo* para designar esta compleja realidad literaria en la que dos aspectos, tradicionalmente considerados de forma independiente, se unen para dar cuerpo a la especificidad del género literario, pues siguiendo sus teorías, cada género tiene su *cronotopo*, que lo define y caracteriza. De este modo también la novela gótica cuenta con el suyo propio, cuyo máximo representante es el castillo; así lo expone Bajtin:

Toward the end of the seventeenth century in England, a new territory for novelistic events is constituted and reinforced in the so-called “Gothic” or “black” novel —the *castle* (first used on this meaning by Horace Walpole in *The Castle of Otranto*, and later in Radcliffe, Monk Lewis [sic] and others). The castle is saturated through and through with a time that is historical in the narrow sense of the word, that is, the time of the historical past. The castle is the place where de lords of the feudal lived (and consequently also the place of historical figures of the past); the traces of centuries and generations are arranged in it in visible form as various parts of its architecture, in furnishings, weapons, the ancestral portrait gallery, the family archives and in the particular human relationships involving dynastic primacy and the transfer of hereditary rights. And finally legends and traditions animate every corner of the castle and its environs though their constant reminders of past events. It is this quality that gives rise to the specific kind of narrative inherent in castles and that is then worked out in Gothic novels.⁴

Utilizando esta definición como punto de partida, nosotros intentaremos aquí afinar un poco más y, sobre todo, ampliar su radio de acción para poder integrar en ella también obras tardías, en las que no siempre están presentes los mismos elementos que describe Bajtin, pero que en su conjunto, despliegan recursos similares y suscitan emociones y sensaciones comparables, como ocurre con la obra de Shelley, *Frankenstein*, donde la ausencia de castillos medievales no coarta el espíritu típicamente gótico de la obra. La nueva descripción del cronotopo gótico que de aquí resulte, se conformará en el referente principal de nuestro trabajo, porque más allá de un conjunto de características y componentes, aquí presentaremos los vínculos que se establecen entre ellos, cómo se interrelacionan, porque eso es lo que da uniformidad y cohesión a las obras, lo que las convierte en un género propio.

Sin duda, el castillo es el elemento más emblemático y característico de este género, y no sólo porque, como se ha defendido tradicionalmente, haya dado lugar a las escenas más clásicas o porque esta construcción diera origen a la primera obra del

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, pp. 245-246.

género (ya hemos aludido al hecho de que fue precisamente la arquitectura medieval la que inspiró a Walpole para la composición de *The Castle of Otranto*); sino porque efectivamente es la singularidad de este edificio la que propicia que en él se condensen las categorías de tiempo y espacio, tal y como expone Bajtin en la cita anterior.

Sin embargo, consideramos que Bajtin se ciñe demasiado a las primeras obras del género y por eso tiene una visión muy restringida de este cronotopo; nosotros entendemos que se trata más bien de todo el complejo elenco de evocaciones que emanan de tal construcción lo que proporciona el peso específico a estas obras. El castillo es algo más que una simple reminiscencia del pasado, también representa el poder y las luchas e intrigas que éste origina; la protección que proporcionan sus infranqueables murallas; la grandeza y belleza de sus elevadas construcciones; la fastuosidad de la vida de los nobles; representa también el oscuro pasado medieval con su rudeza, sus cruzadas, sus guerras territoriales y su mundo de caballeros y cortesanos. Por eso el castillo evoca todo un universo de sensaciones encontradas: protección y amenaza, placeres y torturas, cobijo y encierro, refinamiento y残酷, belleza y horror, tiranía y justicia, dominación y sumisión. Y todo ello está contenido también en las novelas góticas canónicas.

En consecuencia, cualquier otro elemento que sea capaz de inspirar evocaciones similares puede configurarse también en el núcleo central de una novela gótica. De hecho un convento, una prisión, un palacete decadente, la vieja casa familiar, las ruinas de una iglesia e incluso el barrio antiguo de una vieja ciudad pueden sustituir al castillo en esta función. A veces también los espacios abiertos ofrecen prácticamente las mismas asociaciones, aunque prescindiendo del matiz temporal señalado. Paisajes de naturaleza agreste, con montañas que se elevan imponentes ante los ojos de sus espectadores, precipicios insalvables, torrentes atronadores o espesos bosques que apenas permiten la entrada de los rayos del sol son alguno de esos lugares donde el ser humano puede sentir admiración por su belleza, o cobijo entre sus árboles y sus cuevas, pero también puede llegar a experimentar tanta soledad, impotencia y amenaza como en la más cruel de las prisiones.

Pero el castillo, o cualquier otra construcción que lo emule, es sólo el armazón externo de este cronotopo gótico y es necesario que su interior acoja una serie de “objetos” que han de estar presentes en una novela del género gótico.

Uno de los elementos más determinantes de la novela gótica es el sentimiento de amenaza, que no sólo es asociado al villano, sino también, y sobre todo, al espacio. El protagonista de la novela gótica siente el espacio en el que se desarrolla la acción como una amenaza, una fuente de terror y angustia, pues es un aliado del tirano, quien conoce todos sus recovecos y los aprovecha en su beneficio. Muchas veces, además, se convierte en el lugar de encierro y aislamiento del débil protagonista; esto es lo que ocurre por ejemplo en obras como *The Castle of Otranto*, *The Mysteries of Udolpho*, *The Monk* o en *Melmoth the Wanderer*.

Otro factor fundamental en el cronotopo gótico es la existencia de un pasado familiar desconocido por el protagonista pero que afecta a su vida y se revela como una pieza esencial para entender los sucesos que ocurren a su alrededor. Pues, aunque la amenaza que pesa sobre el héroe es sentida a través del espacio —el castillo y sus derivados—, en realidad procede del tiempo, de las circunstancias en las que se viera envuelto algún antepasado, y a las que tendrá que hacer frente él, como descendiente del culpable. La profecía en *The Castle of Otranto*, los amores de juventud del padre de Emily en *The Mysteries of Udolpho*, el pacto con el diablo del antepasado del joven Melmoth en la obra de Maturin dan buena cuenta de ello. El espacio que ha sido testigo de tales hechos (bien sea castillo, palacete, casa familiar) y que ha guardado entre sus paredes el secreto es el encargado de hacerlo presente y transmitir a los descendientes las consecuencias que de ello se derivan.

Además concurren otras dos características. La primera es que la percepción tanto del tiempo como del espacio es marcadamente subjetiva, pues casi siempre se reduce a la observación del héroe amenazado. Este hecho se debe, bien al tipo de narrador elegido para dar a conocer la historia, o bien a la focalización de la narración, pero en todo caso es siempre una técnica narrativa de primer orden, que afecta a la totalidad de la obra. Y la segunda es que el héroe de estas novelas, un ser débil frente a la amenaza de lo inexplicable, no participa de forma activa en el origen de los sucesos en los que va a estar implicado, sino que se ve envuelto en ellos repentinamente.

Ciertamente hay algo que desencadena tal situación, pero ese algo, en principio, es ajeno a él. A pesar de su vileza, el tirano de *The Castle of Otranto* no es culpable ni instigador de la muerte de su hijo a manos de fuerzas sobrenaturales; él sólo es el heredero de quien cometió el delito de usurpar el trono años antes. La muerte de Conrad sobreviene repentinamente, y así comienza la acción. Lo mismo ocurre en la obra de Radcliffe, donde la joven Emily simplemente se ve abocada a realizar un viaje, en el transcurso del cual sentirá el efecto de la tiranía y descubrirá los secretos de su familia. También el joven Melmoth se ve implicado en la historia familiar de forma involuntaria, al regresar a la casa de sus antepasados para visitar a su único pariente en su lecho de muerte. *Vathek* y *Frankenstein*, sin embargo, suponen dos excepciones, aunque por razones diferentes. En la primera de ellas el protagonista es el único causante de su amenaza, pues es el califa con su ansia de poder y riqueza el que propicia la intervención directa de Dios. En esta obra, además, no existe un pasado que aceche al protagonista, ni un héroe débil amenazado por el poder de Vathek, como ocurre en las demás novelas del género, sólo él y Dios; la acción del califa no se dirige contra nadie en concreto, sino contra todo su pueblo, y éste es sólo un elemento pasivo, no llega a configurarse como verdadero implicado en la novela.

Frankenstein, en cambio, se ajusta mucho más a los esquemas góticos. Aunque el protagonista, Victor Frankenstein, sí participa en los hechos que desembocan en la amenaza —él creó al monstruo—, no lo hace de forma consciente, pues en el momento en que lo hizo no imaginaba que su acción pudiera tener tales consecuencias. De hecho, al principio él no ve en los terribles sucesos que asolan a su familia la mano del ser al que dio vida. La amenaza en este caso no procede del oscuro pasado, sino del oscuro ser que el protagonista albergaba en su interior. El débil héroe acechado por un ser poderoso y sobrenatural es el mismo que originó el mal.

Por último habría que hacer una breve referencia a los elementos fantásticos. Sin quitarles el protagonismo que siempre se les ha concedido en la creación del efecto gótico, consideramos que no son un elemento aparte de los ya mencionados, sino que su presencia está directamente vinculada con el cronotopo descrito o, mejor dicho, se deriva de la unidad espacio-temporal condensada en el castillo. Cuanto más intensa sea la fusión de ambos factores, mayor será el protagonismo de lo sobrenatural y éstos serán

más irreconciliables con el mundo racional. De modo que el carácter de los hechos fantásticos varía en cada obra en función de la intensidad de la unión espacio-tiempo.

Con todos estos elementos se teje la densa red del cronotopo gótico. No se necesita un poderoso tirano medieval, ni un escenario del sur de Europa o un vínculo con el catolicismo, ni siquiera es preciso que exista un auténtico castillo. Estos fueron los elementos con los que se dio vida a las primeras obras góticas, porque la trasgresión que introducían en la escena literaria del siglo XVIII hacía recomendable ubicarlas en lugares y tiempos lejanos para no dañar en exceso a las mentes ilustradas de la época; y dado el éxito que obtuvieron las primeras obras, los autores góticos continuaron usando esos mismos elementos, de modo que con el tiempo se convirtieron en tópicos. Pero no olvidemos que la celebrada novela de Mary Shelley ya no cumple tales premisas.

La novela gótica es transgresión, inquietud, amenaza, miedo a lo que se escapa al control y la razón del hombre, es la representación de una sociedad en crisis y de unos individuos atormentados y atenazados por el miedo a lo que vendrá después, es decir, por el miedo a lo desconocido. No importa tanto qué objetos causen estos sentimientos, sino el origen y la naturaleza de éstos.

Todo esto justifica el cambio que vamos a introducir y que afecta a la parte central de nuestra investigación. Pues, una vez finalizado el estudio previo acerca del género gótico, consideramos que gran parte de su esencia podemos explicarla a través de su cronotopo, que de esta forma se convierte en un aspecto fundamental de todo análisis riguroso de este tipo de novelas. Por eso, es imprescindible tenerlo en cuenta en el examen de las cinco novelas de Gustav Meyrink, integrándolo en nuestro estudio como un aspecto más del mismo.

Esta nueva variable sustituirá al punto número 2. 7. de nuestro análisis anterior: la religión, pues entendemos que el tratamiento del tema religioso por sí mismo no es un aspecto característico del género, sino que va asociado a otros, como el espacio (la religión católica como elemento inherente a los países del sur de Europa), y los personajes (la división estricta entre buenos y malos, creyentes y no creyentes, supersticiosos y no supersticiosos). Además, en las obras más tardías la cuestión

religiosa fue perdiendo peso, de modo que en lo gótico fin de siglo ya apenas está presente.

4. LA NOVELA GÓTICA EN ALEMANIA: PRECURSORES DE GUSTAV MEYRINK

Es un hecho indiscutible que el ámbito cultural alemán tiene una riqueza casi inigualable en historias de fantasmas y de terror en general. Y lo más interesante es que esto no queda circunscrito a una época, sino que se hace extensible a toda la historia de la literatura escrita en alemán, empezando en la Edad Media y finalizando con los autores más modernos¹. Asimismo se hace inevitable recordar en este punto que todo estudio sobre la novela gótica hace mención a este patrimonio como una de las fuentes literarias de las que bebieron los autores del género. Por todo ello juzgamos necesario hacer un breve inciso antes de abordar la parte central de este trabajo para presentar algunas obras que, por diferentes motivos, podemos considerar afines o emparentadas con un posible género gótico alemán, y así demostrar que la obra de Meyrink no es un hecho aislado en la literatura alemana, sino que está avalada por una larga y amplia tradición.

Queremos dejar claro que en este apartado no vamos a utilizar criterios analíticos, pues no es éste nuestro interés principal, sino que nos guiaremos por factores

¹ Cfr. G. von Wilpert, *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*, Stuttgart, Kröner, 1994. En esta obra se ofrece un panorama muy extenso de las obras en las que están presentes tanto el motivo del fantasma como el componente terrorífico.

como la presencia de motivos o atmósferas que recuerden a los utilizados en las novelas góticas. Además, también hay que tener en cuenta las particularidades de este género, que, debido a su gran eclecticismo, hace posible que se incluyan aquí obras muy dispares entre sí, tanto por el concepto artístico que desarrollan como por el género al que son adscritas o la solución de lo fantástico que proponen.

Sin pretender mostrar exhaustivamente la evolución y el desarrollo del conjunto de las obras en las que espíritus, fantasmas y demás hechos de carácter sobrenatural se unen al componente del terror para configurarse como parte esencial de la narración, sí queremos destacar que ya durante el siglo XVII se apreciaron los primeros síntomas notorios de un cambio que propició la incorporación de elementos propios del cuento o las leyendas a una literatura de corte más serio. Fue en este siglo cuando por primera vez se introdujo el fantasma en el drama alemán, probablemente como importación venida de Inglaterra, tal y como ilustra von Wilpert². Los fantasmas dejan de ser identificados siempre como una aparición del demonio, y ahora pueden encarnar remordimientos de conciencia u otros problemas ético-morales. Cabe mencionar en este sentido a Daniel Casper von Lohenstein y a Andreas Gryphius en el drama, y en la prosa a Johann Beer.

Pero sin duda es el siglo XVIII donde, al igual que ocurrió en Inglaterra, tiene lugar el verdadero auge de lo fantástico, que se mezcló con los diferentes tipos de obras que coexistían en aquellos momentos, como las *Ritterromane*, las *Räuberromane* o las *Geisterromane*. De esa mezcla es quizás de donde surgiera el género gótico alemán, tal y como defiende Michael Hadley³. Por ello empezaremos por destacar algunas de las novelas caballerescas que pudieron dejar su impronta en la novela gótica. Entre ellas, la primera en llamar nuestra atención es la anónima titulada *Der Burgfriede, eine Rittergeschichte aus dem dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert* (1792). Lo interesante en ella es la influencia evidente que se percibe del *Ossian*, que es considerada, a su vez, una de las fuentes literarias de las que bebió el género gótico inglés. En ese mismo año se publicó también *Hellfried und Hulda, Ein Mährchen aus den gräuelvollen Tagen der Vorwelt* (1792), escrita por J. B. Durach. Se trata de una

²Cfr. *ibidem*, pp. 83ss.

³M. Hadley, *The Undiscovered Genre. A Search for the German Gothic Novel*, Berna, Peter Lang, 1978.

curiosa mezcla de cuento de hadas y *Ritterroman* donde se encuentran incidentes aislados con una incipiente atmósfera gótica.

Alguna novela de las denominadas históricas empieza también a introducir elementos mucho más propios del género gótico. Se observa esto, por ejemplo, en la obra de M. Klinger, *Die Geschichte vom Goldenen Hahn: Ein Beytrag zur Kirchen Historie* (1785), que fue reconvertida en novela oriental bajo el título: *Sahir, Erstgeborener im Paradies* (1797)⁴. Aquí sexo y religión se combinan para crear una historia de intrigas en la corte de un reino lejano y el malvado protagonista, curiosamente un *Pfaffe* español, parece el precursor del perverso monje de Lewis. Pero para comprender mejor las conexiones con lo gótico resaltamos aquí las palabras que Hadley dedica a esta obra:

But as will be seen later, Klinger made a more lasting contribution to historical fiction by his perceptive analysis of human character and action. Indeed Jean Paul regarded it as Klinger's achievement to have reconciled in his novel the real and the ideal, the ultimate task.⁵

Ya en el último cuarto del siglo el sentimiento del miedo se empieza a literaturizar, especialmente en las *Geisterromane* y *Schauerromane*. Uno de los primeros autores alemanes que merece el calificativo de precursor de la novela gótica es K. A. Musäus; él es autor de la obra titulada *Die Entführung* (1787), cuyo tema central se desarrolló posteriormente como motivo en diversas obras, siendo *The Monk* de M. G. Lewis la que lo lanzó a la fama y lo dio a conocer con el nombre de "la monja sangrienta".

A continuación nos encontramos con las baladas de corte fantástico escritas también hacia finales del siglo XVIII. Entre ellas destaca *Lenore* (1773) del autor G. A. Bürger. Es la primera obra en tratar con seriedad el motivo del fantasma y, además, en ella se aprecia un esfuerzo en dar credibilidad a los hechos y de convencer al lector. A esto hay que añadir la ambivalencia del protagonista —la figura fantasmal— y la configuración de la atmósfera, que resulta inquietante y atrapa al lector. W. J. von Goethe también merece ser mencionado en este grupo con dos de sus baladas: *Erlkönig* (1782) y *Die Braut von Korinth* (1797). En la primera es la atmósfera y sobre todo el

⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 64.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

efecto estremecedor que causa en los personajes de la ficción y en los lectores a partir de sus propias creencias y supersticiones lo que la acerca a la novela gótica; en la segunda, es el motivo del vampiro.

Dejando atrás las baladas, llegamos hasta un nuevo grupo de obras ya mucho más cercanas a la estética gótica, y que está constituido por los exponentes más destacados de las conocidas como *Geisterromane* y *Geisterseherromane*, las cuales muestran muchos puntos en común con el *Schauerroman*⁶. Sin duda, una de las obras de más peso que se pueden adscribir a este tipo es *Der Geisterseher*, novela incompleta escrita por Schiller en 1789. Michael Hadley ve en esta obra no sólo la realización del primer *Geisterroman*, sino un claro antípodo de lo que más tarde se conoció como novela gótica, que pudo ser decisivo a la hora de dar el impulso necesario para que se desarrollara plenamente esa nueva tendencia literaria en Alemania:

Influences are at the best of times difficult to trace, but there has seemed to be overwhelming evidence that the conventional gothic tones of delight and terror were so felicitously embodied in Schiller's innovative work as to have created a new type of fiction which, in the mind of many modern observers, dominated the literary market toward the end of the century in the shape of "ghost-seer novels", "eerie novels", "Spirit Tales", or even as "trivial mystery stories".⁷

En cuanto a las características narrativas más destacadas de la obra, Hadley manifiesta:

Schiller's masterful composition, his skilful development of tension and precise representation of reality constantly shift the reader from religious, moral, and philosophical interpretations of the world on the one hand, to the gripping concatenation of fateful events on

⁶ G. von Wilpert pone de manifiesto las claras concomitancias entre los dos subgéneros (cfr., *Die deutsche Gespenstergeschichte*, cit., pp. 121-127), las cuales quedan patentes de forma especial en los motivos que ambas utilizan: «Ihr Motivarsenal von frei verfügbaren Requisiten, die der oft einfallslosen Handlung aufhelfen sollen, rekrutieren sich aus einsamen Ritterburgen, gewalttätigen Burgherren, Burgverliesen, Höhlen, Gewölben, alten Schlössern, Eingemauerten, lebendig Begrabenen, Engekerkerten, auferstandenen Toten, um sie Nachfahren besorgten Ahnengeistern, Tugendproben, zauberkräftigen Talismanen, Verwandlungen, Gestaltentausch, Fluchen, Totenglocken, Doppelgängern, Verwirrungen und dämonischen Verblendungen, Vorspiegelungen u.a.m., —ohne daß trotz der reißerischen Titel je Schauer des Unheimlichen, Grauen und Entsetzen aufkämen, weil eine Einsicht des Helden in gute und böse Figuren, Situationen, Erlebnisse und die Auswirkungen seiner Handlungen nie vorausgesetzt werden kann und die Erlösung am Ende von vornherein feststeht» (G. Von Wilpert, *Die deutsche Gespenstergeschichte*, cit. p. 124).

También se hace necesario mencionar la compleja cuestión del término "Schauerroman", pues aunque se ha tendido a utilizar como el equivalente alemán del inglés "Gothic Novel", no todos los críticos lo aceptan así. (cfr. M. Hadley, *The Undiscovered Genre*, cit., pp. 14-23).

⁷ M. Hadley, *The Undiscovered Genre*, cit. p. 84.

the other. His achievement signalled a clear beginning to that enthralled expectation which was later to grip successions of protagonists and readers alike in tales of mystery and dread.⁸

A la luz de esta obra no tardaron en emerger otras que intentaron seguir al modelo creado por el genial autor de Marbach. En este sentido cabe mencionar, por ejemplo, a Heinrich Zschokke en cuyas novelas la acumulación de elementos de terror, la tensión en aumento y la atmósfera inquietante se desvanecen en un final racionalizador, una vez que han causado su efecto. Interesa destacar los títulos *Abällino, der große Bandit* (1794), *Die eiserne Larve, Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1804) y *Der Tote Gast* (1821). Otro de los autores que intentaron seguir la estela de *Der Geisterseher* fue Cajetan Tschink, con *Geschichte eines Geistersehers. Aus den Papieren des Mannes mit der eisernen Larve* (1790). Sin embargo, muy por encima de éstas destaca una obra que hoy en día apenas es recordada en los manuales, pero que en su momento gozó de gran aceptación por parte de los lectores —y del beneplácito de E.T.A. Hoffmann y Tieck entre otros—, es la titulada *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis von C****, escrita por Karl Grosse entre 1791 y 1794. La obra está llena de casualidades aparentes, apariciones y enredos, pero destaca de forma especial por el uso del lenguaje así como por la introducción del componente erótico, tan recurrente en la novela gótica.

También merece ocupar un lugar destacado el autor Christian Heinrich Spieß, especialmente con su obra *Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem 13. Jahrhundert* (1791), donde se aprecian algunas reminiscencias del motivo de Fausto. No obstante, de todos los autores de *Geisterromane*, es el productivo Joseph Alois Gleich quien muestra más cercanía hacia la narrativa gótica, pues se encargó de escribir una adaptación de la ya mencionada obra de Lewis, a la que dio el título de *Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe, oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag* (1799), y no tuvo reparos en darle continuidad con una creación propia: *Der Geist Lurian im Silbergewande oder das Gericht über Ambrosio* (1800). De este mismo autor es la obra titulada *Der Geist Gebaor, oder die Abentheuer Graf Ludwigs von Edelburg. Eine Wundergeschichte aus den Zeiten des Aberglaubens, vom Verfaßer des schwarzen Ritters* (1799), que para muchos se puede calificar ya de auténtica novela de terror, y

⁸ *Ibidem*, p. 86.

Emmerich von Wolfsthal, oder das Pressburger Schloß-Gespenst. Eine wundervolle Sage aus den Zeiten Matthias Corvinus, Königs von Ungarn (1800), donde se aprecia una mayor pericia en la forma narrativa y la parafernalia gótica ya parece estereotipada.

Heinrich von Kleist escribió en 1810 la *Novelle Das Bettelweib von Locarno* y con ella creó escuela, pues fue utilizada como modelo por muchos autores. A pesar de su brevedad y de la aparente banalidad del argumento, es una obra que por su técnica narrativa merece ser incluida en este estudio.

Por último, llamaremos la atención sobre el grupo de obras que con más propiedad podrían ser incluidas en el gótico alemán. Sus autores, no todos de igual éxito y reconocimiento, han sido encuadrados entre las figuras del *Sturm und Drang* y el Romanticismo —algunos de ellos ya han sido nombrados en este apartado—, pero los títulos que vamos a mencionar bien merecen un tratamiento aparte, donde no tenga cabida la adscripción de las obras a alguna de las grandes épocas literarias. En primer lugar destacamos a Christian Heinrich Spieß, y su obra titulada *Die zwölf schlafenden Jungfrauen, Eine Geistergeschichte* (1794), la cual asombró por sus terroríficas escenas y fue calificada por la crítica inglesa de “a salient example of the Schauerromantik or Gothic Novel”⁹, a pesar de los errores que contiene la narración. Algo anterior es la obra de K. F. Kahlert, *Der Geisterbanner, eine Wundergeschichte aus mündlichen und schriftlichen Traditionen gesammelt von L. Flammenberg* (1790). En realidad, su popularidad llegó al ser traducida al inglés con el nombre de *The Necromancer or the Tale of the Black Forest* (1794). La atmósfera es del más puro estilo gótico, igual que los espacios en los que se desarrolla la acción (cuevas, castillos, etc.), y por fin, una estudiada intensificación de la tensión hace el resto para conseguir la afectación del lector. Otro buen ejemplo del quehacer gótico es la obra de F. E. Rambach, *Die eiserne Maske, eine schottische Geschichte* (1792), claramente en la línea del *Ossian* de Macpherson, y con influencias de Shakespeare. En sus páginas se conjuga un ambiente espectral y terrorífico con la introspección del protagonista principal, quien se reconoce a sí mismo como un monstruo. Hay que recordar aquí que el último capítulo fue escrito por su joven alumno L. Tieck, y es precisamente en estas páginas finales donde mayor complejidad alcanza el análisis de la figura principal, “Ryno”. Seguiremos con este

último autor, pues es uno de los más influyentes y representativos del gótico alemán. Mencionaremos en primer lugar el título, *Abdallah, eine Erzählung* (1792), donde, tal y como rezaban las críticas de la época “alles auf Erschütterung, auf Grauen, und Schauererweckung angelegt ist”¹⁰. La obra incide especialmente en todo aquello que era considerado inmoral. De 1796 data *Der Fremde*, donde ya se desarrolla el motivo de presentar a los personajes leyendo “historias de terror” junto al fuego de una chimenea, y que posteriormente se convertiría en un topó. Por otro lado, *Das Zauberschloß* (1829) y *Klausenburg. Eine Gespenstergeschichte* (1836) presentan también una atmósfera perfectamente gótica.

No podemos dejar de nombrar aquí la anónima *Der Giftkocher, ein Schauergemälde* (1798), pues es la primera en introducir en su título la palabra “Schauer”, por lo tanto revela su intención de ser adscrita a este género.

En 1801 Ignaz Arnold publica anónimamente *Der Brautkuß auf dem Grabe, oder Die Trauung um Mitternacht in der Kirche zu Mariengarten, Vom Verfaßer der doppelten Ursulinernonne*, donde la autenticidad de la historia queda corroborada por el narrador (un médico). La intriga, los espacios, el análisis del estado mental y del carácter de la figura femenina, la capacidad de involucrar al lector hacen de esta obra un claro exponente gótico.

Sin duda el autor fantástico por excelencia es E.T.A. Hoffmann. De él sólo queremos destacar dos obras: el relato titulado *Das Mayorat* (1817) y la novela *Die Elixiere des Teufels* (1815/1816). La primera presenta una intensa atmósfera gótica y unos personajes claramente divididos entre los que creen en lo irracional y supersticioso y los que tratan de encontrar un sentido más racional a los hechos. En *Die Elixiere des Teufels* Hoffmann explota el motivo del *Doppelgänger* y explora el interior del alma humana, en sus aspectos más irrationales.

Una breve mención requiere también el libro de fantasmas más conocido de la época: *Gespensterbuch* (1810-13) de Johann August Apel y Friedrich Laun, que tuvo su continuación en *Wunderbuch* (1815-17). Lo interesante de esta obra es que fue la que

⁹Cfr, *ibidem*, p. 126.

sirvió de inspiración a Lord Byron, P. B. Shelley y Mary Shelley para crear sus historias al estilo del "German Horror" dando origen así a la famosa obra *Frankenstein*.

Dentro de la época del *Biedermeier* destacan nombres como los de W. Hauff, con alguno de sus cuentos como *Die Geschichte vom Gespensterschiff* dentro del ciclo *Die Karawane* (1825) y E. Mörike con su obra *Maler Nolten* (1832), donde de nuevo desarrolla esquemas más cercanos a los del Romanticismo.

Por último queremos mencionar a autores coetáneos de Meyrink como son H. H. Ewers y A. Kubin cuya obra está caracterizada por una trasgresión mucho más provocadora que la de nuestro autor. *Die andere Seite* (1909), de Kubin, presenta una atmósfera de destrucción y de desesperanza, donde el individuo parece estar atrapado en la catástrofe. En cambio, Ewers en *Alraune* (1911) presenta el sexo y a la mujer en general como fuente de la destrucción humana.

¹⁰ Esta cita la toma M. Hadley de la NADB (Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek), 39, 1793, cfr. M. Hadley, *The Undiscovered Genre* cit. pág. 134.

5. GUSTAV MEYRINK: ESCRITOR Y MÍSTICO-OCULTISTA

En los capítulos anteriores nos hemos dedicado a presentar y analizar en profundidad el género gótico en toda su complejidad y extensión, sin obviar el camino emprendido a partir del siglo XIX, cuando experimenta un cambio decisivo, por medio del cual este género logra adaptarse a la nueva sociedad que está surgiendo y da así un gran paso para mantenerse con vida mucho tiempo más.

Ahora llega el turno de las novelas creadas por Gustav Meyrink, autor austriaco que vivió entre 1868 y 1932, hombre de su época, pequeño burgués extravagante y provocador en su periodo más brillante, el que transcurrió en Praga, tal y como lo describe Frans Smit en su elaborada biografía del autor:

Meyrink schlug wie ein Meteor in die Stadt ein. In kürzester Zeit erwarb er sich den Ruf des großen Bürgerschrecks. Kleidung, Schmuck und Auftreten ließen ihn als den größten Snob erscheinen, den dekadentesten Stutzer, der in Prag herumlief. Hinzu kamen seine extravaganten Hobbys, sein Ruf als gefürchteter Duellant und sein turbulentes Nachtleben. Hinter diesem allem steckte die bewußte Absicht, »alle ehrbaren Leute dieser Stadt aufzuregen, zu verblüffen, zu provozieren« — was ihm auch außerordentlich gelang.¹

¹ F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit. pp. 23-24.

Durante su estancia en la capital bohemia, Gustav Meyrink no pasó desapercibido, al parecer, su nombre estaba en boca de todo el mundo y no por un único motivo, como bien lo refleja Angelo Maria Ripellino en su imaginario paseo por la Praga de principios del siglo XX:

Veía en el Graben, en el extremo de la acera, al ex banquero y piragüista de la sociedad deportiva “Regatta” Gustav Meyrink, esbelto, ceñido, algo cojo, imán de cotilleos: decían que era hijo ilegítimo de la casa de los Wittelsbach, que se había servido del espiritismo para engañar a los clientes de su banco y que se había curado de una oscura enfermedad con una receta hallada en un libro de Paracelso².

Excentricidades aparte, Meyrink era también conocido en la ciudad por el enorme poder de seducción que ejercía a través de la palabra, y así es precisamente como lo retrata otro autor praguense, Paul Leppin:

Das Prager Nachtleben kannte ihn [Meyrink] als ständigen Besucher mit seiner Suite (...). Schauspieler und Dichter, Bankiers und Menschen aller Berufe gehörten zu der Gesellschaft. Denn Meyrinks glänzende Erzählkunst zog stets eine große Schar Zuhörer an.³

Su personalidad estrañalicia y su curiosidad sin límites le hicieron sucumbir a los encantos de las ciencias ocultas y las logias místicas, tan en boga en aquella época⁴, lo que le llevó a explorar incansablemente el interior de su alma en busca de la vida eterna. Pero la manera en que entró en contacto con este universo de lo transcendental y del más allá es tan llamativa, que merece la pena reproducir aquí un fragmento de su ensayo titulado *Der Lotse*, donde Meyrink narra su experiencia:

»Morgen jährt sich für mich jener Tag ›Mariä Himmelfahrt‹ zum vierundzwanzigsten Male; ich saß in Prag in meinem Junggesellenzimmer vor meinem Schreibtisch, steckte den Abschiedsbrief, den ich an meine Mutter geschrieben hatte, in das Kuvert und griff nach dem Revolver, der vor mir lag; denn ich wollte die Fahrt über den Styx antreten, wollte ein Leben, das mir schal und wertlos und trostarm für alle Zukunft zu sein schien, von mir werfen.

In diesem Augenblick betrat ›der Lotse mit der Tarnkappe vor dem Gesicht‹, wie ich ihn seitdem nenne, den Bord meines Lebensschiffes und riß das Steuer herum. Ich hörte ein Rascheln an der Stubentür, die hinaus auf den Hausflur führt, und als mich umdrehte, sah ich, daß sich etwas Weißes unter den Türrand über die Schwelle ins Zimmer schob. Es war ein gedrucktes Heft. Daß ich den Revolver weglegte, es aufhob und den Titel las, entsprang weder der Regung einer Neugier, noch auch irgendeinem Wunsch, den Tod hinauszuschieben — mein Herz war leer.

Ich las: ›Über das Leben nach dem Tode.‹

² A. M. Ripellino, *Praga mágica*, Madrid, Julio Otero editor, 1991, p. 36.

³ Citado en F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit. p. 25.

⁴ Cfr. *ibidem*, p. 37.

›Merkwürdiger Zufall!‹ wollte sich ein Gedanke in mir regen — aber er brachte kaum das erste Wort über meine Lippen. An Zufall habe ich seitdem nie mehr geglaubt, wohl aber an den — Lotsen.«⁵

Estas líneas bien podrían haber salido de su poderosa imaginación y formar parte de cualquiera de sus numerosos relatos de contenido esotérico, y es que su biografía tiene mucho de aventura fantástica. Lo que no sorprende es que con un primer encuentro tan impactante, Meyrink quedara absolutamente subyugado al universo de lo trascendental y decidiera explorarlo con una convicción y una dedicación absolutas. Su primer acercamiento al esoterismo lo hizo a través del espiritismo, y cuando descubrió el engaño que se ocultaba detrás de los experimentos que presenció, buscó otros métodos de entrar en contacto con el mundo de lo inmaterial: meditación, yoga, susurro de mantras, etc., ayudado siempre por el uso de hachís y opio⁶. Tuvo contacto con multitud de sociedades y logias de las más diferentes tendencias, e incluso perteneció a más de una⁷, por mencionar algún dato concreto, destacamos que fundó la logia teosófica «Zum blauen Stern» y que fue miembro de la «Bruderschaft der alten Riten vom heiligen Gral im großen Orient von Patmos» y de la orden de los iluminados.

Dada la importancia que tuvo esta faceta místico-ocultista del autor para el desarrollo de su obra narrativa, nos detenemos brevemente en este punto. Esta época que discurre a caballo entre los siglos XIX y XX vivió una oleada de diferentes doctrinas de carácter ocultista y esotérico, sin duda alentadas por el catastrofismo que acompaña a cada fin de siglo. En esta ocasión, además, los hechos se produjeron en medio de la gran convulsión social y económica que supuso la llegada de la industrialización a toda Europa, y esto generó una enorme confusión, que dificultó distinguir lo científico de lo pseudo-científico. Además, en Austria, la situación era especialmente compleja, ya que a todas las circunstancias mencionadas se les añade la situación particular del país, sumido en un proceso de desmembramiento de su viejo y vasto imperio, de pérdida de autoridad a nivel mundial, de decadencia social y económica. En estas circunstancias, la sociedad austriaca sufre un profundo desarraigo,

⁵ Citado en F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit. pp. 35-36.

⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 37-59.

⁷ Cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit., capítulo 4: «Unter Hochstaplern und Eingeweihten (1892-1918)», pp. 149-197, donde recoge abundante información acerca de la actividad que desarrolló Gustav Meyrink en torno a las logias, hermandades y sociedades esotéricas.

el cual queda reflejado en la producción literaria y artística del momento, especialmente visible en la corriente del expresionismo. De nuevo encontramos en la obra de Ripellino un afinadísimo retrato del ambiente que reinaba entre los artistas vieneses y praguenses:

Al igual que los poetas del simbolismo ruso, a principios del siglo, los escritores alemanes de la capital bohemia advertían el doloroso presagio de una inminente ruina. Esta sismografía praguense correspondía, se entiende, al común presentimiento de la caída del imperio absbúrgico, que atormentó a bastantes ingenios clarividentes de Centroeuropa. [...] Pero la lívida funebridad, la malevolencia de Praga (en antítesis con el *gaudeamus*, con el operetismo de Viena) dilataban la perspectiva de la destrucción. Trampa de Hassliebe, corazón de un pueblo que no comparte su anhelo de hermanamiento, Praga se convierte, para los escritores alemanes, en signáculo de agonía y de ocaso. Desde los patios, desde las galerías, desde los corredores les asalta un barboteo judicial, la voz cavernosa de un ortel de una condena.

La atmósfera febril de aquellos años, la angustia de las premoniciones son expresadas por muchos de ellos con una escritura adornada, adjetival, barroca, llena de rubores de tesis y temblores de escalofrío. En las prosas convulsionadas de un Meyrink, de un Leppin o de un Perutz, una pútrida Praga tuerce los ojos y hace muecas, central de mistagogía, depósito de truculentos brujos, de espantajos, de monstruos de arcilla rabínica, de m'schugóim, de destornillados, de torvas larvas orientales, como, en la misma época, la Petroburgo de Belyj. Ciudad perfilada con el *morado* banal de la tinta de Meyrink-Nikolaus, que esgrime la degradación de aquellas calles mefíticas, de aquellas casas carcomidas, con la complacencia de un pésimo esteta, enjoyando como de fiesta la aflicción de la catástrofe, el deterioro de la vieja Praga. [...] Los alemanes decadentes, por tanto, saborearon la ciudad del Moldau como una maldición, agarrándose a todo lo doble, lo trasoñado, lo *unheimlich*, lo móbido que anida en su sustancia. De esta literatura austro-praguesa de la edad del declive de la monarquía (y de sus prolongaciones), permanecen en la memoria un tufo de pestilencia, una semiluz de Dämmerung que opreme el corazón, un tambaleo de luces de altar que van apagándose, una ola de música doliente, un guiño histriónico, la sangrante lesión de un adiós casi juguetón, y una dulzura almibarada y empalagosa.⁸

Teniendo en cuenta esta situación “apocalíptica”, no es de extrañar que todas estas pseudo-ciencias arraigaran con más fuerza entre la población austriaca y, más aún, entre los austriacos de Praga, ciudad que ya contaba desde siempre con una larga tradición esotérica. Gustav Meyrink, además, es un caso especial, un personaje atormentado por sus circunstancias familiares —el hecho de ser hijo ilegítimo, la mala relación con su madre, etc.—, que le producen también un enorme desarraigo. Quizá fuera todo esto lo que le convirtiera en un excéntrico insolente y en un adicto a las doctrinas ocultistas y al esoterismo místico.

Estas dos aficiones, el ocultismo y la narración de historias, se fusionaron en una única actividad para dar paso al Gustav Meyrink literato, una vez que su reputación como banquero había sido completamente destruida y se vio obligado a forjarse una existencia nueva.

⁸ A. M. Ripellino, *Praga Mágica*, cit., pp. 52-53.

Sus primeros pasos en el mundo literario los dio en la revista *Simplicissimus*⁹, con la que colaboró entre 1901 y 1909. Fue aquí donde publicó las narraciones satíricas con las que se ganó el reconocimiento casi unánime de los críticos, la primera de ellas fue *Der heiße Soldat*, en 1901¹⁰. Dada la buena acogida de estas obras, se recopilaron después en diferentes volúmenes que aparecieron en la editorial Albert Langen (el mismo editor de la revista *Simplicissimus*); así, en el año 1903 se publicó el volumen titulado *Der heiße Soldat und andere Geschichten*, en 1905¹¹ *Orchideen. Sonderbare Geschichten* y en 1908¹² *Gustav Meyrinks Wachsfigurenkabinet. Sonderbare Geschichten*. Por fin, en el año 1913 Albert Langen editó un único volumen en el que se recogían todas las narraciones aparecidas en la revista *Simplicissimus*, titulado *Des deutschen Spießers Wunderhorn. Gesammelte Novellen*. Esta publicación cierra la etapa de mayor reconocimiento del autor, la de sus narraciones satíricas, en las que su sagaz pluma dispara contra los principales representantes de la burguesía praguense como, por ejemplo, contra militares, médicos, diplomáticos o nacionalistas¹³. Poco antes, en el año

⁹ Esta revista semanal comenzó su andadura en 1896 como publicación de carácter cultural y literario, a lo que muy pronto se sumaron lo político y lo satírico. Sin duda fue una de las revistas más destacadas e influyentes de su época, sobre todo durante los años del imperio y de la República de Weimar, ya que con la ascensión del nacionalsocialismo perdió su condición crítica para de este modo asegurarse su supervivencia. Buena muestra de su relevancia la dan los nombres de autores que publicaron en ella, entre los que cabe citar a los hermanos Mann, Rainer Maria Rilke, Robert Walser, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus y Gustav Meyrink. La revista se define como anticlerical, antifeudal y democrática y uno de sus cometidos es el de fomentar una mentalidad crítica entre el ciudadano alemán normal. (cfr. <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=9>, [1-02-2012]).

¹⁰ Se trata de la primera publicación del autor, pues según las investigaciones de Manfred Lube, la primera obra, titulada *Tiefseefische*, es de 1897 y no vio la luz hasta el año 1917, cuando fue incluida en el volumen recopilatorio *Fledermäuse. Ein Geschichtebuch*. (cfr. M. Lube, *Gustav Meyrink. ... cit.*, p. 135ss.).

¹¹ No hay unanimidad en el año de publicación de esta obra, F. Smit lo fecha en 1904 (cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink...*, *cit.* p. 90) mientras que E. Frank lo hace en 1905 (cfr. E. Frank, *Gustav Meyrink.... cit.*, pp 13-14). Esta última fecha es la que aparece en el artículo referido a G. Meyrink en la Wikipedia (cfr. «Gustav Meyrink», en *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Meyrink [1-02-2012] y también en las imágenes escaneadas del libro que hemos podido encontrar en la web (cfr. «Orchideen: Sonderbare Geschichten», en *Internet Archiv* <http://www.archive.org/stream/orchideensonder00meyrgoog#page/n9/mode/2up> [1-02-2012])

¹² Tampoco hay unanimidad en el año de la primera publicación de esta obra. Nuevamente F. Smit lo fecha un año antes, en 1907 (cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink...*, *cit.* p. 90), mientras que E. Frank lo sitúa en 1908 (cfr. E. Frank, *Gustav Meyrink...*, *cit.* pp. 13-14). Las imágenes escaneadas de este libro que hemos encontrado en la web también señalan esta última fecha, (cfr. «Gustav Meyrinks Wachsfigurenkabinett: Sonderbare Geschichten», en *Internet Archive*, <http://www.archive.org/stream/gustavmeyrinksw01meyrgoog#page/n6/mode/2up> [1-02-2012])

¹³ Cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink...*, *cit.* p. 86ss.

1912, había publicado una serie de comedias fruto de su colaboración con Roda Roda, cuyos títulos son *Bubi. Lustspiel in drei Akten*, *Die Sklavin aus Rhodus* y *Der Sanitätsrat*, y tiempo después apareció la cuarta y última comedia, *Die Uhr. Ein Spiel in zwei Akten* (1914).

En diciembre de este mismo año de 1913 la revista *Die Weißen Blätter* comenzó a publicar por entregas la primera novela de Gustav Meyrink, *Der Golem*, aunque habría que esperar dos años más para que apareciera como libro en la editorial de Kurt Wolff. A partir de este momento, el autor da un giro a su producción literaria, pues se decanta por el género novelístico (sin abandonar del todo la creación de narraciones breves) y fue desviando su interés cada vez más hacia lo esotérico, por lo que sus obras perdieron la frescura y el carácter satírico que las había caracterizado y que le habían proporcionado tan buenos resultados; esto supuso el comienzo del declive de Meyrink, ya que esta nueva deriva literaria no fue bien recibida ni por los críticos ni por los lectores. Sólo *Der Golem* consiguió cumplir, e incluso superar, las exigentes expectativas de unos y otros, llegando a convertirse en un auténtico éxito de ventas.

Entre novela y novela, el autor siguió publicando también algunos volúmenes de historias y narraciones breves, aunque la fuente de inspiración de éstas ya no es la sátira, sino el universo extrasensorial ligado al esoterismo y las doctrinas ocultistas, sus títulos son: *Der violette Tod und andere Novellen* (1913), *Der Kardinal Napellus. Erzählung* (1915), *Fledermäuse. Ein Geschichtenbuch* (1916), *Der Löwe Alois und andere Geschichten* (1917), *Meister Leonhard* (1925) y *Goldmachergeschichten* (1925). También escribió un ensayo titulado *An der Grenze des Jenseits* (1923).

Por cuestiones económicas, en ocasiones se vio obligado a conjugar esta intensa actividad literaria con otros trabajos; así por ejemplo, en 1904 fue el redactor jefe de la revista *Der liebe Augustin*, y entre 1909 y 1914 tradujo obras de Charles Dickens.

Decepcionado por los resultados de su incursión en las distintas “ciencias” ocultistas, contrariado por la escasa aceptación de sus trabajos literarios, arruinado por su mala gestión económica y abatido por el suicidio de su hijo, Gustav Meyrink se despidió de la vida suicidándose en su casa de Starnberg en 1932.

Meyrink fue ante todo un exitoso autor de narraciones satíricas, que tenía su propia visión de la obra de arte, tal y como se extrae de sus propias anotaciones:

»Durch abwechslungsreiche und sich im Effekt steigernde Handlungen allein kann ein Roman nicht jene Spannung erhalten, die er meines Erachtens haben muß, wenn er Anspruch erheben will, ein vollkommenes Kunstwerk genannt zu werden; es gehört noch dazu, daß die Schilderung an sich originell, stimmungsvoll, lebendig, optisch wirkend und derart erregend ist, daß der Leser vom ersten bis zum letzten Satz im Banne gehalten wird.

Ein weiteres Ingredienz eines Kunstwerkes ist — wenigstens bin ich dieser Meinung —, daß der Handlung sowohl wie den handelnden Personen ein kosmischer tieferer Sinn verborgen zugrunde liegt. Natürlich soll dieser Sinn nur für den feinfühligen Leser offenbar werden; aufdringlich soll die tiefere Bedeutung niemals wirken.«¹⁴

Estas afirmaciones nos proporcionan una buena idea de la dimensión de sus obras y nos sirven de punto de partida para conectarlas con la novela gótica, pues en estas escasas líneas ya sitúa el marco escénico en el centro de la estrategia narrativa, al que declara pieza clave del suspense.

¹⁴ Citado en F. Smit, *Gustav Meyrink...*, cit., p. 115.

6. DER GOLEM

A primera vista, parece sencillo encontrar ciertas similitudes entre *Der Golem* y *Frankenstein*, la famosa obra de Mary Shelley. El eje central de ambas es un controvertido acto de creación del hombre, en el que éste parece querer ponerse a la altura de Dios, dando vida a su propio doble. Andreas Bernhard así lo expone en su estudio sobre la primera de las novelas de Meyrink cuando asegura que:

Zunächst ist es das Verhältnis des Schöpfers zum Geschöpf, das im Akt der Schöpfung eines Golem zelebriert wird: In der Erschaffung des Golem wird der Mensch, das Geschöpf Gottes, selbst zum Schöpfer und partizipiert so am göttlichen Sein. Dieser Schöpfungsakt kehrt eine Spaltung hervor, die im “Golem” in dem Motiv des Doppelgängers pointiert wird: Das Geschöpf kann Schöpfer sein.¹

Esta misma afirmación puede mantenerse también sobre *Frankenstein*. Sin embargo esto no deja de ser una observación muy superficial, que además tiene como centro de atención un motivo universal de la literatura que cuenta con numerosas adaptaciones. Más allá de meras especulaciones o parecidos fortuitos, la intención de este capítulo es llevar a cabo un análisis serio de las peculiaridades de la obra, tanto a nivel discursivo

¹ A. Berhard, *Gustav Meyrinks “Der Golem” Untersuchungen zur Erzählstruktur*, Abschlußarbeit zur Erlangung des Magister Artium, 1992, p. 1, en http://www.abc23.de/pdf/golem_komplett.pdf, [13-11-2004].

como de la fábula, para así poder llegar a una conclusión sólida que nos permita afirmar, o no, la adscripción de esta obra al género gótico. Para ello nos detendremos en los mismos puntos que destacamos de las obras canónicas del género.

Con el fin de lograr un mejor acercamiento a la obra, exponemos aquí de forma abreviada la trama de la misma:

Frühes 20. Jahrhundert: Der anonyme Erzähler der Geschichte, zu Besuch in Prag, hat vor dem Zu-Bett-Gehen in einem Buch über das Leben Buddha Gotamas gelesen und fällt in einen unruhigen Halbschlaf, der ihn in eine Traumwelt gleiten lässt, in der er Ereignisse, die sich vor mehr als 30 Jahren im Prager Judenviertel zugetragen haben, erneut durchlebt.

In diesem Zustand nimmt er die Identität des Gemmenschneiders und Ausbesserers von Antiquitäten Athanasius Pernath an, der um 1890/1891 im Prager Ghetto lebt und nach und nach Zugang zu seiner eigenen Vergangenheit, seinem Innern, erhält, an deren Ende die Begegnung mit sich selbst steht.

In Pernaths Wohnung taucht unvermittelt ein Herr auf, der sich benimmt, als ob er dort zu Hause sei und weder grüßt, noch den Hut abnimmt. Er zieht einen Folianten mit einem Einband aus Metall aus der Tasche. Die Initiale I am Beginn des Kapitels „Ibbur“ (Seelenschwängerung) muss restauriert werden. Pernath liest das mysteriöse Kapitel I. Wie ein Geist ist der Besucher plötzlich wieder verschwunden. Bald hegt Pernath den Verdacht, der mysteriöse Auftraggeber könne die alte sagenhafte Gestalt, der Golem, gewesen sein, von dem man sagt, er gehe alle 33 Jahre in Prag um. Rabbi Löw soll ihn 1580 am Ufer der Moldau nach verloren gegangenen Vorschriften der Kabbala aus Lehm geschaffen haben, weil er sich einen Gehilfen wünschte, der die Juden beschützen sollte.

Von nun an gerät das Leben des Gemmenschneiders aus den Fugen. Er wird in zahlreiche Intrigen verwickelt und von Halluzinationen und Wahnvorstellungen heimgesucht. Nicht nur, dass ihm merkwürdige Dinge widerfahren, die er nicht verstehen kann. Er wird auch in den Rachefeldzug verwickelt, den der Medizinstudent Charousek (unehelicher Sohn Wassertrums) gegen den Trödler Aaron Wassertrum führt und er lernt den Archivar Hillel kennen, der stets zur Stelle ist, wenn Pernath Hilfe benötigt und in dessen Tochter Mirjam er sich verliebt.

In einer Kammer des Nachbarhauses findet Pernath eine Falltür und gerät in ein vergittertes „Zimmer ohne Zugang“, das er nach den Beschreibungen als Behausung des Golems erkennt. Ein Tarockspiel fesselt seine Aufmerksamkeit, vor allem die erste Karte, der Pagat. Er kann sich daran erinnern, diese Karte vor vielen Jahren selbst gemalt zu haben. Plötzlich glaubt er sich selbst in der Zimmerecke gegenüber sitzen zu sehen.

Seine Begegnungen mit dem Golem, der als Doppelgänger des Menschen auftritt, gipfeln im Wunsch und in der Hoffnung, ein erlöstes, unsterbliches Ich zu erlangen.

Durch ein Komplott des Trödlers Aaron Wassertrum gerät er unter Mordverdacht, muss ins Gefängnis, wo er dahinsiecht und alle Hoffnung aufgibt, bis er unerwartet nach 6 Monaten entlassen wird und feststellt, dass der Teil des Ghettos, in dem er gewohnt hat, abgerissen worden ist. Seine Freunde von einst sucht er vergebens. Er findet eine neue Bleibe in dem Haus mit dem „Zimmer ohne Zugang“, welches es laut Aussagen des dortigen Hausmeisters nicht gibt. Als ein Feuer im Haus ausbricht, seilt er sich vom Dach ab und glaubt durch ein Fenster Mirjam und Hillel zu entdecken. Das Seil reißt und er stürzt auf das Pflaster.

Als der Erzähler wieder erwacht, findet er einen verwechselten Hut mit dem eingestickten Namen „Athanasius Pernath“. Bei seinen Nachforschungen entdeckt er weitere Spuren des Geträumten in der so genannten Wirklichkeit. Der Schluss, in dem der Erzähler sich selbst, d. h. seinem geträumten Ich als Doppelgänger begegnet, lässt ihn im Ungewissen über den Wirklichkeitscharakter des Erlebten.²

² «Der Golem», en *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Golem [3-10- 2011].

6. 1. El marco escénico

Cuando Stephan Berg se dispone a analizar la función del espacio en *Der Golem*, comienza con unas afirmaciones que también queremos hacer nuestras:

Es soll also der Versuch unternommen werden, den “Golem” als einen Roman zu lesen, der sein bedrohliches Raumgefüge nicht nur, wie weitenteils behauptet, atmosphärisch-ornamental verwendet, sondern den Raum zum substantiellen Angelpunkt seines krisenhaften Ich-Diskurses macht, also den Krisenhorizont, dem das moderne Subjekt durch die Aufweichung der ehemals so unhintergehbar erscheinenden Raum-Zeit-Kategorien ausgesetzt ist, in starker Abhängigkeit vom Verlust der räumlichen Mitte diskutiert.³

Estas palabras anuncian ya el trascendental papel que le es asignado al marco escénico en esta obra, así como su estrecha relación con la crisis de identidad que sufre el protagonista —que es, a su vez, la base de lo fantástico—, ideas ambas que desarrollaremos a continuación.

La confusión de los primeros capítulos, donde el narrador-protagonista parece estar sumiéndose en un sueño y lucha entre el estado de conciencia y el de inconsciencia, determina la división del tiempo-espacio en dos: el real —que se corresponde con el relato que enmarca la narración principal— y el del sueño —el de la narración principal propiamente dicha—. Sin embargo, el escenario en el que transcurren ambos es el mismo, la ciudad bohemia de Praga, y en especial su barrio judío, cuyo peso en la novela es tal, que se erige en uno de los protagonistas de la misma.

La parte más extensa de la obra se desarrolla dentro del sueño, por ello analizaremos ésta en primer lugar. La imagen que se transmite de la ciudad a lo largo de la narración principal es muy realista —a pesar del carácter onírico—, en cuanto que se nombran sus calles (Hahnpaßgasse, Goldmachergasse, Altschulgasse, entre otras) y se mencionan algunos de sus monumentos más destacados (la catedral y el puente de piedra coronado por estatuas de santos), así como el ayuntamiento, el río o el Hradschin.

³ S. Berg, Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart, Metzler, 1991, p 206.

También contribuye a este realismo la descripción misma del barrio judío y del ambiente que se respira en cada uno de sus rincones, así como la inserción en la obra de establecimientos tan característicos como los típicos locales nocturnos —de los que el Loisitschek es un buen ejemplo— o las ropavejerías como la regentada por Wassertrum, que dan un toque muy costumbrista a la obra. Además, en la obra hay retazos de personas y hechos reales de la Praga que conoció el autor, aunque lógicamente son transformados en aras de la ficción⁴. Por lo tanto, en este caso el espacio es mucho más que un mero nombre evocador en el cual ambientar las escenas —como ocurre en las novelas de Walpole, Beckford o Radcliffe—, se trata de un lugar perfectamente identificable en la realidad extraliteraria y reconocible como tal a través del texto, ya que por él desfilan los espacios públicos de la ciudad, y no sólo los privados; precisamente en este hecho se fundamenta, en parte, la credibilidad de los acontecimientos que se narran.

Es interesante destacar que la ciudad no aparece como un todo unitario, sino que dentro de ella el barrio judío forma una sección diferenciada, es como un microcosmos con vida propia e independiente del resto del mundo. Llama la atención, además, que este lugar es percibido como si se tratara de un espacio cerrado, e incluso vigilado, del que sólo se sale acompañado por alguien que proceda del exterior —Athanasius Pernath, el protagonista, sólo sale de él en tres ocasiones, dos en compañía de una mujer ajena al gueto, y una tercera para entrar en la cárcel—, y no porque existan leyes que lo prohíban, sino porque hay una fuerza interior en él que impulsa a sus habitantes a permanecer allí. Esta sensación de encierro se reproduce también en otros espacios comprendidos dentro del gueto, como por ejemplo la mítica “habitación sin acceso” por la que, según la leyenda, desaparece el Golem cada treinta y tres años y a la que el protagonista llega por azar; o la casa en la que el doctor Savioli esconde su relación adúltera con Angelina. Sin duda esta característica deja entrever una cierta relación con la novela gótica canónica, pues en sus castillos, conventos y cárceles domina la sensación de encierro, e incluso aislamiento, y, es más, se convierte en un aspecto

⁴ Cfr. P. Runfola, *Praga en tiempos de Kafka*, Barcelona, Bruguera 2006, pp. 98-102.

central de la novela⁵. La leyenda del Golem, y las calles sucias y estrechas quedan circunscritas al gueto, frente a éste se alza la ciudad de Praga, abierta y monumental, que contrasta por su belleza y por el ambiente amable y placentero del que disfrutan sus habitantes⁶.

El escenario principal es, sin duda alguna, el gueto judío, que debido a su carácter de espacio cerrado, a los fantasmas que en él se esconden y a su magnífica y singular caracterización se convierte en el alma gótica de la obra; muy acertada es la valoración que Winfried Freund manifiesta de este lugar:

In einer expressionistischen Sprachgeste verwandelt sich das Ghetto zum Ort der Angst und der existentiellen Bedrohung, beherrscht von Haß und latenter Aggression, ein verschlingendes Inferno heilloser Menschenverachtung. In seiner Beengtheit und seinem Halbdunkel mündet es in eine existentielle Sackgasse.⁷

Pero dentro del gueto, destacan dos lugares por ser especialmente significativos para la acción, éstos son: el edificio de la Hahnpaßgasse en el que vive el protagonista, Athanasius Pernath, así como su vecino, el archivero Hillel, y donde el doctor Savioli tiene sus encuentros furtivos con Angelina; y, por otro lado, el arriba mencionado “Zimmer ohne Zugang” ubicado en algún lugar de la Altschulgasse. Fuera de este barrio hay otros dos lugares especialmente destacados: la catedral, donde se producen los dos encuentros entre Pernath y Angelina, y la casa llamada “die Mauer zur letzten Latern”, ubicada en la mítica Goldmachergasse, donde se asentaban los alquimistas en la Edad Media.

La primera impresión que se obtiene del barrio judío es realmente llamativa, pues se hace un especial hincapié en la intensa presencia del tiempo en todos sus rincones. Allí todo sigue igual que tiempo atrás, pero mucho más viejo y destartalado; es como si sus casas, sus gentes, sus negocios y sus leyes llevaran siglos inamovibles e

⁵ Cfr. B. Grein: *Von Geisterschlössern und Spukhäusern. Das Motiv des ‚gothic castle‘ von Horace Walpole bis Stephan King*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik Band 7 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), 1995, p. 45.

⁶ Cfr. Gustav Meyrink, *Der Golem*, Múnich, Langen Müller, 1995, pp. 199-200. En adelante citaremos por esta edición y sólo haremos referencia al número de página.

⁷ W. Freund, «Krisen – Chaos – Katastrophen. Die phantastische Erzählliteratur von Kubin bis Kasack», en Th. Le Blanc / B. Twrsnick (eds.), *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik Band 15 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), 1995, pp. 86-107, aquí, p. 89.

inalterables, como en una postal o una foto antiguas. El protagonista siente que habitan las mismas familias desde siempre, y ni siquiera sus rostros ni sus oficios se han modificado (cfr. pp. 12-13). Esta idea se repite con cierta frecuencia a lo largo de la novela (cfr. pp. 51, 58, 59 y 168), y puede decirse que llega a conformarse como *Leitmotiv* —y no por casualidad, ya que la leyenda del Golem, que ocupa el centro de la obra, dice que éste aparece por las calles del gueto cada treinta y tres años—. Es decir, que la inmovilidad y la repetición cíclica se configuran como una característica inherente al lugar y afecta a todo lo que está relacionado con él, en especial a sus habitantes, como también afirma Andreas Bernhard:

Es ist nicht der Golem allein, der durch die Gleichförmigkeit seines Erscheinens im Getto eine überzeitliche Konstanz verheißt. Selbst Menschenchicksale wiederholen sich: [...] Die Zeit vergeht im Getto und bringt dennoch stets Gleicher hervor. Und im Zusammenhang mit der periodischen Wiederkehr des Golem scheint den Wiederholungen der Frauenbiographien ein geheimer Sinn zugrunde liegen: „Das Schicksal in diesem Hause irrt im Kreise umher und kehrt immer wieder zum selben Punkt zurück“ denkt Pernath hierzu. Die Formulierung ist ambivalent, wenn nicht paradox, insofern nämlich, daß die Bewegung des Irrens dennoch zu einem Ziel, zu demselben Punkt, immer wieder zurückkehrt. Einzig eine implizierte Verheißung, daß ein anderer als ein irrider Weg aus dem Kreis führt, könnte das Paradox lösen.⁸

Para completar la carga temporal que pesa sobre el marco escénico de la novela, el pasado histórico de la ciudad, y en especial las leyendas que la rodean, mantienen su presencia en el día a día de sus habitantes —y no sólo a través de los monumentos, que son la huella palpable de esos tiempos—, quienes, en cierto modo, están sometidos a la historia del lugar en el que viven y no pueden deshacerse del peso de ésta, tal y como se ilustra en el siguiente pasaje:

Mein Fuß tastete breite, steinerne Stufenflächen, mit Kies bestreut.
Wo war ich? Ein Hohlweg, der steil aufwärts führt? Glatte Gartenmauern links und rechts? [...] Ein schmales, gewundenes Gäbchen mit Schießscharten, ein Schneckengang, kaum breit genug, die Schultern durchzulassen —und ich stand vor einer Reihe von Häuschen, keines höher als ich. Wenn ich den Arm ausstreckte, konnte ich auf die Dächer greifen.
Ich war in die „Goldmacherergasse“ geraten, wo im Mittelalter die alchimistischen Adepen den Stein der Weisen geglüht und die Mondstrahlen vergiftet haben. (p. 204)

Por lo tanto, se refleja muy claramente esa condensación del tiempo en el espacio, y viceversa, de la que habla Bajtin en su teoría acerca del *cronotopo*.

Como ya anunciamos antes, el gueto es un lugar lúgubre, de calles estrechas y tortuosas, construidas sin ningún orden (cfr. p. 30), llenas de escondites y viejos

⁸ A. Bernhard, *Gustav Meyrinks “Der Golem”... cit.*, p. 86.

edificios que parecen estar siempre a punto de derrumbarse; bajo sus casas y callejuelas se oculta una intrincada red de pasadizos subterráneos que nadie sabe a dónde llevan (cfr. pp. 111-112). Característico del lugar —y de sus gentes— es también la discordancia entre el interior y el exterior, pues dentro de las construcciones las casas pueden tener sus habitaciones distribuidas por varios edificios colindantes, esconder estancias sin ventanas, o disponer de cuartos secretos a los que se accede por trampillas situadas en casas adyacentes (cfr. p. 20). Es, por lo tanto, un espacio enmarañado, que parece que estuviera acechando constantemente a sus habitantes o a cualquiera que se atreva a entrar en él. No es un castillo medieval, ni un convento, pero las asociaciones que evoca son del mismo orden.

Resulta interesante prestar atención a la forma en que la novela describe los diferentes lugares, o, mejor dicho, nos hace saber de ellos, pues no es habitual encontrar una verdadera descripción. Más bien ocurre un fenómeno similar al que ya mencionamos acerca de *The Castle of Otranto*, pues es el transcurso de la acción el que se encarga de ir desvelando los detalles del escenario, sin necesidad de que un narrador la interrumpa para describirlo. Podría decirse que todo está supeditado a los hechos. No se nos presenta un espacio, sino la vida que se desarrolla en él, y ésta, a su vez, parece estar condicionada por el primero; ambos forman una simbiosis, se han convertido en un único ser que vive en función de sus dos elementos, como se puede apreciar en este fragmento:

Er sucht die beiden, die er stets beieinander vermutet —irgendwo in einem der tausend schmutzigen Schlupfwinkel versteckt—, in blinder Raserei, immer von dem Gedanken gepeitscht, seinem Bruder auf den Fersen sein zu müssen, daß nichts mit Rosina vorgehe, von dem er nicht wisse. (p. 16)

Y un poco más adelante continúa diciendo:

Und den ganzen folgenden Tag lauerte er dann fiebernd in Erwartung auf den finsternen Stiegen eines halb versunkenen Hauses, das in der Fortsetzung der engen, schmutzigen Hahnpaßgasse liegt— bis er die Zeit versäumt hatte, sich an den Ecken ein paar Kreuzer zu erbetteln. (p. 17)

Donde, sin duda, mejor se refleja este vínculo indisoluble entre los hechos y el espacio es en la leyenda misma del Golem, ya que ésta hunde sus raíces en la capital bohemia y sólo allí tiene sentido. Pero volviendo a la forma de presentar el marco escénico, las descripciones, si es que se las puede llamar así, sólo se detienen en los

objetos estrictamente necesarios para explicar el transcurso de la acción, sin llegar a prestar atención a los pormenores, que suelen quedar ocultos en la oscuridad de la noche, o tras una cortina de humo o niebla; de modo que los espacios resultan más insinuados que descritos. A cambio, se consigue un retrato muy completo del ambiente que reina en cada lugar a partir de muy pocos elementos; es lo que ocurre, por ejemplo, con cada uno de los lugares a los que accede el protagonista, como el local llamado Loisitschek, la celda de la cárcel, la catedral y la plaza en la que ésta se ubica, o también con las descripciones de la ciudad de Praga, como se aprecia en esta cita:

Durch nachtblauglitzernden Schnee ging ich hinab in die Stadt.
Die Laternen staunten mich an mit zwinkernden Augen, und aus geschichteten Bergen von Tannenbäumen raunte es von Flitter und silbernen Nüssen und vom kommenden Christfest.
Auf dem Rathausplatz an der Mariensäule murmelten bei Kerzenglanz die alten Bettelweiber mit den grauen Kopftüchern der Muttergottes ihren Rosenkranz.
Vor dem dunklen Eingang zur Judenstadt hockten die Buden des Weihnachtsmarktes. (pp. 101-102)

Este hecho resulta especialmente llamativo cuando se trata de espacios privados —como la casa de Pernath, el protagonista, o la de Hillel, uno de sus vecinos y director espiritual, y sobre todo el “Zimmer ohne Zugang”, por nombrar alguno—, ya que sobre ellos carecemos casi por completo de información acerca del número de habitaciones que tienen, de su distribución o su mobiliario; por lo tanto, apenas llegamos a formarnos una idea de su aspecto, más allá de una obsesiva sensación de vacío, pobreza y penumbra. Observamos que, nuevamente, los esfuerzos se dirigen a la recreación del ambiente que se respira en estos lugares, que no dista mucho del que impera en todo el barrio judío, redoblando así la sensación de letargo, angustia, opresión y amenaza que éste proyecta. Lo podemos observar en este breve fragmento:

Ich konnte das Zimmer überblicken und sah, obwohl es fast finster war und meine Kerze mich nur blendete, wie ein Mann in langem schwarzem Mantel entsetzt vor einem Schreibtisch aufsprang [...] Automatisch blies ich die Kerze aus.
Das Zimmer lag halbdunkel da — nur von dem schimmerigen Dunst, der aus der Fensternische hereindrang, matt erhellt — genau wie meins, und ich mußte meine Augen aufs äußerste anstrengen, ehe ich in dem abgezehrten, hektischen Gesicht, das plötzlich über dem Mantel auftauchte, die Züge des Studenten Chaurousek erkennen konnte. (p. 107)

Se puede afirmar además que, en buena medida, el éxito de la creación de la atmósfera se debe a que en la percepción del espacio intervienen todos los sentidos; se llama la atención sobre los sonidos, los olores e incluso el tacto, y a menudo se deja en un segundo plano la percepción a través de la vista. De esta forma se consigue un efecto

mucho más completo y, sobre todo, más sugerente, pensado para que el lector intervenga de forma activa en la configuración final del ambiente. Veámoslo en estos ejemplos:

Ich spürte den Geruch des Nebels, der von der Straße ins Haus drang, deutlicher und deutlicher werden. Josua Prokop und Vrieslander waren einige Schritte vorausgegangen, und man hörte, wie sie draußen vor dem Torweg mitsammen sprachen. (p. 66)

Ich hörte hinter mir das Seufzen des Schlagpolsters, als die Kirchentüre mich aufnahm, dann stand ich im Dunkel, und der goldene Altar blinkte in starrer Ruhe herüber zu mir durch den grünen und blauen Schimmer sterbenden Lichtes, das durch die farbigen Fenster auf die Betstühle niedersank. Funken sprühten aus roten, gläsernen Ampeln.
Welker Duft von Wachs und Weihrauch. (p. 95)

Todo lo expuesto hasta el momento encaja perfectamente con las particularidades del espacio gótico, no sólo por las características inherentes al escenario elegido (las estrechas y viejas calles del barrio judío praguense), sino también, y especialmente, por el tratamiento que recibe. Pero las concomitancias con este género se ven reforzadas por la intensa subjetividad con que se retratan los lugares de la novela. En este sentido la obra de Meyrink recuerda ineludiblemente a *Frankenstein*, ya que en ambas el relato procede de un narrador autodiegético, con lo que siempre se ofrece la perspectiva del personaje más afectado por los acontecimientos. En el caso que nos ocupa, la subjetividad está mucho más marcada que en cualquiera de las novelas góticas mencionadas anteriormente, pues a menudo la misma voz del narrador deja constancia de este hecho; expresiones como “mir scheint”, “ich habe den Eindruck” o el uso del *Konjunktiv* salpican constantemente las apreciaciones de Pernath, con lo que el efecto es mucho más intenso. El ejemplo que exponemos a continuación es uno de los más llamativos:

Mir war, als starren die Häuser alle mit tückischen Gesichtern voll namenloser Bosheit auf mich herüber — die Tore: aufgerissene schwarze Mäuler, aus denen die Zungen ausgefault waren, Rachen, die jeden Augenblick einen gellenden Schrei ausstoßen konnten, so gellend und haßerfüllt, daß es uns bis ins Innerste erschrecken müßte. (p. 43)

Además de la expresión “mir war” que introduce esta frase, lo que hace especialmente subjetivo el fragmento es el hecho de que esté enmarcado dentro de un monólogo interior del protagonista-narrador, es decir, dentro de un discurso cuyo único destinatario es él mismo, y que por lo tanto está impregnado de un elevado tono intimista. Pero la subjetividad de este fragmento es tal, que lo que inicialmente parece la

descripción de un espacio, se utiliza en realidad para dar a conocer al lector el estado de ánimo del protagonista, pues como acertadamente observa M. Qasim:

Die Schilderung sagt wenig über die Häuser selbst aus, mehr über den Eindruck des Betrachters, der aus Angst und Grauen besteht. In seinem Auge wird die architektonische Fassade zu einem Bild der Bedrohung. Die Architektur ist kein Raum der Häuslichkeit oder Geborgenheit. Sie hat bedrohliche Züge angenommen, und ist in ein feindliches Verhältnis zum Menschen getreten. Die Reflexionen über die Unheimlichkeit der Architektur enden mit dem Eingeständnis ihrer Herrschaft über die Menschen, die den Häusern ihr provisorisches Leben und Fühlen verdanken. Die Verwandlung von leblosen Gegenständen in gespenstische Dämonen ist ein Beleg dafür, wie nah Meyrinks Roman mit der Literatur des Expressionismus verwandt ist [...].⁹

A veces incluso ocurre que el espacio es transformado al ser percibido por el protagonista, porque su particular mirada lo cambia todo:

Geistesabwesend haftete mein Blick auf einer bemalten Mönchsstatue in der Wandnische. Ich redete und redete. Allmählich verwandelten sich die Züge der Statue, die Kutte wurde ein fadenscheiniger Überzieher mit hochgeklapptem Kragen, und ein jugendliches Gesicht mit abgezehrten Wangen und hektischen Flecken wuchs daraus empor.
Ehe ich die Vision verstehen konnte, war der Mönch wieder da. Meine Pulse schlugen zu laut. (pp. 99-100)

Si bien hasta ahora sólo nos hemos referido a la apariencia externa del marco escénico, lo que más sobresale en su tratamiento no es este aspecto, sino el hecho de que constantemente se haga relación a cómo es sentido por el personaje principal. No en vano anunciamos al comienzo de este epígrafe que el espacio se erige en un protagonista más de la novela, y es que no es un mero testigo mudo de los acontecimientos, sino su promotor; esta idea la compartimos también con Stephan Berg, quien afirma que:

Deutlich wird vielmehr etwas anderes: der Raum, der bei Meyrink stets als architektonischer erscheint, ist in einer phantastisch-bedrohlichen Verschiebung offensichtlich vom akzidentalen Hintergrund zum gewichtigen Handlungsträger geworden. [...] Meyrink erreicht diesen Effekt, indem er den geschilderten Raum anthropomorphisiert¹⁰.

Esta última aseveración nos abre el camino para tratar uno de los aspectos que no pueden dejarse de lado al hablar de *Der Golem*, pues la antropomorfización de los espacios es uno de los rasgos más característicos de esta obra —y de las novelas de Meyrink en general, como tendremos ocasión de poner de manifiesto en este trabajo—, y también de los más llamativos y que mayor efecto ocasionan. Pensamos, además, que

⁹ M. Qasim, *Gustav Meyrink... cit.*, p. 135.

¹⁰ S. Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume... cit.*, pp. 213-214.

guarda una estrecha relación con la subjetividad que impera en toda la obra, pues quien siente el espacio con tanta hostilidad no es otra que esa particular mirada del yo-narrador:

Unangenehmes ging von dem Alten aus — ich wandte meine Aufmerksamkeit von ihm ab und musterte die mißfarbigen Häuser, die da vor meinen Augen wie verdrossene alte Tiere im Regen nebeneinanderhockten. Wie unheimlich und verkommen sie alle aussahen!

Ohne Überlegung hingebaut standen sie da, wie Unkraut, das aus dem Boden dringt. [...] Unter dem trüben Himmel sahen sie aus, als lägen sie im Schlaf, und man spürte nichts von dem tückischen, feindseligen Leben, das zuweilen von ihnen ausstrahlt, wenn der Nebel der Herbstabende in den Gassen liegt und ihr leises, kaum merkliches Mienenspiel verbergen hilft. (p. 30)

Pero los lugares por los que discurre la vida del protagonista no sólo adquieren apariencia humana, sino que también su comportamiento es humano, se vuelven contra él, lo hostigan e intimidan, y, como también afirma Berg, «vor allem Pernath muß immer wieder die Erfahrung machen, daß die Architektur des Gettos als bestimmende Kraft in sein Leben einzugreifen sucht»¹¹; este hecho está perfectamente plasmado en las siguientes frases:

Ich ging in meine Schlafkammer nebenan, holte Hut und Mantel und schritt die Treppen hinab. Was kümmerte mich heute das Geraune der dunklen Winkel, die bösartigen, engherzigen, verdrossenen Bedenken, die immer von ihnen aufsteigen: „Wir lassen dich nicht — du bist unser — wir wollen nicht, daß du dich freust — das wäre noch schöner, Freude hier im Haus!“

Der feine, vergiftete Staub, der sich sonst aus allen diesen Gängen und Ecken her um mich gelegt mit würgenden Händen: heute wich er vor dem lebendigen Hauch meines Mundes. (p. 94)

A la luz de esta cita no es difícil observar el grado de transgresión que se adivina en la obra; hasta el objeto más insignificante tiene vida y, sobre todo, ejerce su poder e influencia sobre el protagonista, y sólo su aliento, no él, es capaz de hacerles frente. El efecto que causa esta situación —o percepción, pues no deja de ser el resultado de una observación subjetiva— en el personaje principal es demoledor, porque como apunta Berg:

Man sollte nicht übersehen, daß das Erschrecken vor solchen »bodenlosen« Raumkräften auch deshalb so stark ist, weil sie sich nicht auf einem fremden Territorium abspielen, sondern fast in der Intimität des *eigenen* Hauses oder Wohnung. Dieser Zusammenhang, der die Ich-gefährdende Kraft des Raumes erheblich beschleunigt, da er dem Subjekt nicht einmal einen sicheren Aufenthaltsort läßt, ist innerhalb der phantastischen Literatur außerordentlich weit verbreitet. Erinnert sei hier nur an die bereits thematisierten Schloßphobien der »gothic novel« oder die beängstigenden Häuser der »schwarzen Romantik«. [...] der Raum ist zu einer alles

¹¹ *Ibidem*, p. 215.

beherrschenden, unausweichlichen Angstmetapher geworden, die dem Ich die Möglichkeit zum eigenen Leben raubt und es zu einer reinen Funktion seiner verzerrten „Bösartigkeit“ macht.¹²

Parece, pues, bastante evidente el parentesco entre el marco escénico gótico y el presentado en la obra que estamos estudiando. Más si tenemos en cuenta las afirmaciones de B. Grein, en las que pone de manifiesto que la evolución del espacio gótico pasa también por su personificación:

Nach und nach wurden die fremden (fremdartigen und fremdländischen) Schauplätze und der pseudomittelalterliche Hintergrund zugunsten von realistischeren und zeitgenössischen *settings* aufgegeben. Das *gothic castle* verlor die mittelalterlichen Fassade und wurde zum *haunted house*. [...] Der äußere Anblick des Hauses mag sich verändern, das Innere verliert nichts von seiner atmosphärischen Dichte; es gewinnt sogar noch, wenn die Personifizierung des Hauses, die in den klassischen Schauerromanen nur angedeutet war, weitergeführt und das Gebäude schließlich selbst zu einem lebenden Wesen wird.¹³

La única diferencia que podemos aducir es que en la novela de Meyrink el efecto que causa el espacio sobre los personajes es aún mayor debido precisamente al minucioso proceso de humanización de que es objeto; pues, si en las novelas góticas canónicas es una persona quien se aprovecha de su condición superior —un rey, un prior de un convento, el tutor de una muchacha huérfana— para amedrentar a los que dependen de ella, en esta obra ese papel es asumido por el espacio. Pero la transgresión no se queda ahí, ya que no son sólo las casas del barrio judío las que reciben este tratamiento humanizado, también los muebles y otros enseres (cfr. pp. 92-93 y 132), y esto corre paralelo a la cosificación de la que son objeto los humanos:

Ein dunkler Verdacht stieg damals in mir auf: was, wenn am Ende wir Lebewesen auch so etwas Ähnliches wären wie solche Papierfetzen? — Ob nicht vielleicht ein unsichtbarer, unbegreiflicher ›Wind‹ auch uns hin- und hertreibt und unsre Handlungen bestimmt, während wir in unserer Einfalt glauben, unter eigenem, freiem Willen zu stehen? (p. 48)

Es más que evidente que los componentes de la novela han invertido sus papeles. Especialmente llamativa resulta la comparación de la mente del protagonista con una habitación cerrada:

Mein krankhafter Widerwillen, der Erinnerung an verflossene Ereignisse nachzuhängen — dann der seltsame, von Zeit zu Zeit immer wiederkehrende Traum, ich sei in ein Haus mit einer Flucht mir unzugänglicher Gemächer gesperrt — das beängstigende Versagen meines Gedächtnisses in Dingen, die meine Jugendzeit betrafen — alles das fand mit einem Male seine furchtbare Erklärung: ich war wahnsinnig gewesen, und man hatte Hypnose angewandt, hatte das —

¹² *Ibidem*, p. 216.

¹³ B. Grein, *Von Geisterschlössern und Spukhäusern...* cit., p. 11.

»Zimmer« verschlossen, das die Verbindung zu jenen Gemächern meines Gehirns bildete, und mich zum Heimatlosen inmitten des mich umgebenden Lebens gemacht. (p. 62)

Y un poco más adelante continúa diciendo:

Die Geschichte von dem Golem, die Zwakh vor einer Stunde erzählte, zog mir durch den Sinn, und plötzlich erkannte ich einen riesengroßen, geheimnisvollen Zusammenhang zwischen dem sagenhaften Gemach ohne Zugang, in dem jener Unbekannte wohnen sollte, und meinem bedeutungsvollen Traum. (p. 63)

Cuando posteriormente Pernath llega a la mítica habitación sin acceso, después de haber atravesado una serie de laberínticos pasillos subterráneos, la metáfora termina de completarse. La habitación, que está vacía y llena de polvo, lleva tanto tiempo deshabitada como sus propios recuerdos, y los caminos que llevan hasta ella son tan intrincados como inexpugnable la fortaleza que guarda la memoria de su pasado. Por eso el acceso a este lugar coincide con el inicio del descubrimiento de su ser interior, y esto le llevará a recordar su pasado de forma paulatina.

Si comparamos estas citas con las extraídas de Ann Radcliffe, por ejemplo, donde los castillos y sus pasadizos secretos actuaban claramente también como un elemento hostil hacia la protagonista, podemos concluir que Meyrink se ha atrevido a dar un paso más en la gestación del espacio gótico al dotarlo de vida, pues de esta forma potencia mucho más sus posibilidades; lo que antes era insinuado, ahora es ejecutado: el barrio judío es la auténtica amenaza que acecha a Athanasius Pernath.

Los paralelismos entre estos angustiosos espacios del gueto praguense y los típicos del género gótico ya han sido destacados por Qasim, quien afirma:

Neben den düsteren Ghettohäusern und der thematisierten Angst gibt es aber auch andere Räume, die seit jeher zur Literatur der Angst gehören. In den englischen Schauerromanen sind sie fast immer als notwendige Requisiten vorhanden. Das sind die lichtlosen, unterirdischen Gänge, die bei dem einzelnen Menschen, der sich gewöhnlich dorthin verirrt, durch die herrschende Dunkelheit und somit fehlende Orientierung Gefühle der Angst hervorrufen. Auch im ‚Golem‘ fehlen solche Gänge nicht. Es ist allerdings nicht das Gruseln schauerromantischer Geschichten, das die Wanderungen durch diese Gänge auslösen; sie symbolisieren vielmehr das Untertauchen des Ich-Erzählers in die Regionen seines eigenen Bewußtseins.¹⁴

También aquí se observa la influencia del estado de ánimo de Pernath en la forma de percepción del espacio, aunque no resulta tan llamativa como, por ejemplo, en *Frankenstein* o en *The Mysteries of Udolpho*, entre otras razones, porque en la novela

¹⁴ M. Qasim, *Gustav Meyrink...*, cit., p. 136.

de Meyrink no hay tanta variedad de paisajes ni tanta exaltación del ánimo como en las mencionadas; apenas se puede citar un pasaje en el que el protagonista se muestra alegre y optimista, y en esos momentos quiere salir al exterior, un lugar que por primera vez no es oprimente ni angustioso:

Eine Viertelstunde wollte ich noch warten — dann aber hinaus! Durch belebte Straßen voll festtägig gekleideter Menschen schlendern, mich in das frohe Gewimmel mischen in den Stadtteilen der Reichen, schöne Frauen sehen mit koketten Gesichtern und schmalen Händen und Füßen. (pp. 186-187)

Sin embargo, el sentimiento más habitual es de rechazo, e incluso temor. No obstante, lo que nos interesa destacar es el hecho de que el espacio es mucho más sentido que descrito objetivamente y por lo tanto se obtiene una imagen muy personal del mismo:

Ein Lachen! — In diesen Häusern ein fröhliches Lachen? Im ganzen Getto wohnt niemand, der fröhlich lachen könnte. (p. 17)

Hasta aquí nos hemos referido sólo al espacio del sueño, es decir, el de la narración principal. En la narración-marco —que ocupa el primer y el último capítulo— encontramos exactamente el mismo escenario: Praga y su barrio judío. Se nombran las mismas calles (Hahnpaßgasse, Altschulgasse), los mismos locales, e incluso a alguna de las personas que ya aparecían en el relato principal (Schaffranek, Pernath, Athenstädt). En esta ocasión sólo existe un único lugar que destaca por encima de los otros como escenario principal, y ése es la casa situada en la Goldmachergasse, los demás sitios aparecen de forma testimonial. Sin embargo, a pesar de todas estas coincidencias, da la impresión de que se tratara de una ciudad diferente, porque estos escenarios se presentan completamente modificados; si el barrio judío presentaba en la narración principal un aspecto viejo y sucio, en esta otra todo es nuevo y moderno:

Also das ist die Hahnpaßgasse?
Nicht annähernd so habe ich sie im Traum gesehen!
Lauter neue Häuser.
Eine Minute später sitze ich im Café Loisitschek. Ein stilloses, ziemlich sauberes Lokal. (p. 302)

Y no sólo ha cambiado la apariencia externa de la ciudad, sino algo más, pues ya nadie piensa en las antiguas leyendas, ni se acuerda de los hechos pasados. Llama especialmente la atención la transformación del ambiente que allí se respira ahora; la opresión y amenaza de antes ha dado paso a una atmósfera limpia y luminosa, llena de

colores y agradables olores, incluso la sombría y tenebrosa Schloßstiege a través de la cual se accede a la Goldmachergasse y a la “Mauer zur letzten Latern”, aparece ahora con un toque diferente:

Denselben Weg, den ich heute nacht im Schlaf schon einmal gegangen, wandere ich wieder empor: die kleine, einsame Schloßstiege. Mir klopft das Herz, und ich weiß voraus: jetzt kommt der kahle Baum, dessen Äste über die Mauer herübergreifen.

Nein: er ist mit weißen Blüten besät.

Die Luft ist voll von süßem Fliederhauch.

Zu meinen Fußen liegt die Stadt im ersten Licht wie eine Vision der Verheibung. (p. 310)

Esta transformación es lógica, pues el narrador del que depende ahora la percepción de las cosas ha cambiado, por lo que las sensaciones que aquel lugar le provocan han de ser necesariamente diferentes. A pesar de que en ambos casos estamos ante un narrador autodiegético, se aprecia en el responsable de esta narración-marco una objetividad que contrasta fuertemente con la posición de Pernath, y es que este otro narrador no tiene ningún lazo de unión con el barrio judío, ni con Praga, pues es presentado como un turista que desconoce la ciudad.

Después de todo lo que hemos expuesto, es evidente que el marco escénico tiene un acusado carácter gótico. Por sus características externas se acerca mucho a los clásicos castillos y conventos tan identificados con este género. En cuanto al tratamiento que recibe, podríamos decir que se sitúa a medio camino entre *The Castle of Otranto* por el surrealismo y la funcionalidad de los espacios presentados, *Frankenstein* por la subjetividad que desprende y *The Mysteries of Udolpho* por la capacidad de afectación del espacio al protagonista, sólo que, en relación con todos ellos, Meyrink presenta una técnica más depurada, y el texto no resulta tan repetitivo como alguno de los mencionados arriba.

Se trata, sin duda, de una auténtica obra maestra de la representación del espacio gótico, en el que domina el sentimiento de amenaza y miedo, y donde la percepción subjetiva alcanza cotas insopechadas, sin restar por ello credibilidad a la narración. Se puede afirmar que el marco escénico recreado en *Der Golem* está a la altura de *Frankenstein* o *Melmoth the Wanderer*, o incluso los supera.

6. 2. El suspense

En el primer capítulo de este trabajo ya consideramos que una de las técnicas narrativas más destacadas del género gótico es el suspense, porque en él se basa buena parte de la afectación que tratan de provocar este tipo de obras en los lectores. Ahora comprobaremos si esta técnica también se da en la obra de Meyrink y a través de qué métodos se origina.

La sucesión de hechos extraños e inexplicables que afectan a los dos narradores de la obra, el conjunto de leyendas asociadas al espacio en el que se desarrolla la acción, así como el sorprendente final en el que el protagonista de la narración-marco comprueba la superposición entre la vida real de una persona ajena a él y su sueño, alimentan el suspense a lo largo de toda la novela, e incluso lo hacen sobrevivir más allá de las últimas líneas de ésta, porque en realidad el final no deshace ningún efecto, ni impone una solución, sino que sugiere el inicio de un nuevo ciclo. Veremos que la esencia del efecto del suspense son la indeterminación y el desconcierto.

Lo dicho insinúa ya la existencia de una amplia red de relaciones que provocan que el suspense se manifieste en varios niveles narrativos a la vez, y esto se debe en primer lugar a que el autor consigue entrelazarlos sin apenas fisuras; el elemento clave para lograrlo es el sueño.

El primer capítulo presenta directamente a un personaje que habla de sí mismo (por lo tanto, emplea el pronombre de primera persona), sin que intervenga ningún otro narrador como mediador. No se sabe nada de él, ni si es hombre o mujer, ni su nombre, ni dónde se encuentra; sólo que se está quedando dormido encima de una cama. Habla de las visiones que se mezclan en su cabeza según va cayendo en el sueño, y en varias ocasiones manifiesta estar luchando entre el estado de conciencia y el de inconsciencia, y no saber si las imágenes que percibe son reales o soñadas, incluso llega a dudar quién es: «Wer ist jetzt “ich”, will ich plötzlich fragen; da besinne ich mich, daß ich doch kein Organ mehr besitze, mit dem ich Fragen stellen könnte [...]» (p. 9).

El capítulo llega a su fin dejando en el aire todas las preguntas acerca de su identidad. El segundo capítulo se inicia con una situación completamente diferente, por lo que se sobreentiende que ha habido un cambio brusco de acción. El relato sigue dependiendo de un yo-narrador, pero esta vez sí se menciona su nombre y dónde se encuentra. Dado el realismo con que se describe todo lo que allí sucede, nada hace pensar que se trate de un sueño (el del narrador anónimo antes mencionado), aunque ésta sería la explicación más simple a la situación. De modo que el lector está desconcertado al no poder determinar con seguridad si existe alguna relación entre los dos capítulos, y por ende también entre los dos narradores autodiegéticos. El suspense comienza a tomar forma. Al final de este segundo capítulo vuelve a aparecer la palabra clave: «Noch liegt der *Schlaf* auf mir wie ein schwerer, wolliger Mantel, und der Name Pernath steht in goldenen Buchstaben vor meiner Erinnerung. Wo habe ich diesen Namen gelesen? — Athanasius Pernath?»¹⁵ (p. 19). Todo apunta de nuevo a que ha tomado la palabra el primer yo-narrador y parece confirmarse la teoría del sueño, así como que los dos narradores son personas diferentes. A partir de este momento, y nuevamente sin que nada haya marcado la transición de la vigilia al sueño, la narración que comenzó en el segundo capítulo se desarrolla ininterrumpidamente hasta su final. No se puede confirmar una relación de interdependencia entre ambas narraciones, ni tampoco que los dos narradores sean personas diferentes, pues hay ciertos indicios que apuntan la posibilidad contraria. Uno de ellos, sin duda el más eficiente de todos, es el hecho de que el sujeto de las dos narraciones está expresado con el pronombre personal “ich”, pues eso facilita enormemente la identificación entre ambos; otros están sugeridos por ciertas coincidencias que se producen en el ámbito de la trama, como se observa en este ejemplo:

Ich glaube, ich glaube, vor langer, langer Zeit habe ich einmal irgendwo meinen Hut verwechselt, und ich wunderte mich damals, daß er mir so genau passe, wo ich doch eine höchst eigentümliche Kopfform habe. Und ich sah in den fremden Hut hinein —damals und— ja, ja, dort hatte es gestanden in goldenen Papierbuchstaben auf dem weißen Futter:

Athanasius Pernath. (p. 19)

Por lo tanto, en estos primeros capítulos todo se mueve en torno a la identidad de los narradores autodiegéticos y a la continuidad de la trama, pero los movimientos que

¹⁵ El subrayado es nuestro.

se describen circulan a la vez en direcciones contrarias, de lo que resulta un texto muy desconcertante. Esta estrategia narrativa ayuda a dar cuerpo a la indeterminación que alimenta el suspense. De aquí hasta el final vuelve a hacerse referencia al estado de duermevela y a la lucha entre el sueño y la vigilia en una ocasión más, aunque no de forma directa, sino utilizando la imagen que desde el primer capítulo da paso al tránsito entre ambos estados: la mancha blanca de la luna que va cambiando de forma (cfr. pp. 109-110). Así que automáticamente el lector vuelve a recordar la situación que inaugura la novela, y con ella el problema de la relación entre los dos niveles narrativos. Por lo tanto, el suspense se mantiene hasta el último capítulo, que pone fin a la incertidumbre que ha planeado desde el primer momento, desvelando que lo relatado en la narración principal se corresponde con lo soñado por el narrador anónimo, y que los protagonistas de los dos niveles narrativos son dos personas diferentes, es decir, que Athanasius Pernath y el narrador anónimo no son el mismo. Pero para llegar a esta conclusión han tenido que transcurrir dieciocho capítulos.

Dentro del relato principal, el del segundo nivel narrativo, el suspense se manifiesta de forma más convencional. La clave principal está en la adopción de la focalización interna en el protagonista para regular el acto narrativo en su totalidad, de modo que la información a la que accede el lector es la misma que posee el héroes de la ficción y, como no existe un narrador extradiegético que pueda matizar la subjetividad del relato, cualquier situación es susceptible de originar una escena llena de tensión:

Wenn ich mich nicht getäuscht habe in der Empfindung, daß jemand in einem gewissen, gleichbleibenden Abstand hinter mir die Treppe heraufkommt, in der Absicht, mich zu besuchen, so muß er jetzt ungefähr auf dem letzten Stiegenabsatz stehen.

Jetzt biegt er um die Ecke, [...] Nun tastet er sich an der Wand entlang, und jetzt, gerade jetzt, muß er, mühsam im Finstern buschtabierend, meinen Namen auf dem Türschild lesen.

Un ich stellte mich aufrecht in die Mitte des Zimmers und blickte zum Eingang.

Da öffnete sich die Türe, und er trat ein. (p.21)

El lector está sometido siempre a la percepción del protagonista; ve, oye y siente lo mismo que él, hace susas sus experiencias, se asusta y angustia con él, y dado que Pernath posee una elevada sensibilidad hacia el mundo espiritual, la menor alteración del orden habitual puede desencadenar el suspense, como en el ejemplo que reproducimos a continuación, donde un simple ruido desata la angustia del protagonista:

Einen Augenblick —kaum einen Herzschlag lang— hatte es mir geschienen, als klopfte da unten eine Hand gegen eine Eisenplatte —fast unhörbar. Als ich eine Sekunde später darüber

nachdachte, war alles vorbei; nur in meiner Brust hallte es wie ein Erinnerungsecho weiter und löste sich langsam in ein unbestimmtes Gefühl des Grauens auf.

Schritte, die die Gasse heraufkamen, verscheuchten den Eindruck. »Gehen wir; was stehen wir da herum!« Mahnte Vrieslander.

Wir schritten die Häuserreihe entlang.

Prokop folgte nur widerwillig.

»Meinen Hals möchte ich wetten, da unten hat jemand geschrien in Todesangst.«

Niemand von uns antwortete ihm, aber ich fühlte, daß etwas wie leise dämmrnde Angst uns die Zunge in Fesseln hielt. (p. 67)

En otras ocasiones no hay ningún indicio objetivo que pueda infundir miedo o provocar un sentimiento de amenaza; sin embargo, Pernath experimenta esa terrible sensación, y mientras tanto el lector, atrapado en esa focalización interna, espera recibir la señal que justifique tal situación. Esto ocurre en las primeras páginas del capítulo titulado *Angst*, donde dice:

Es lag eine Spannung in der Luft, über die ich mir keine Rechenschaft geben konnte, die aber trotzdem vorhanden war wie etwas Greifbares und sich im Verlauf weniger Sekunden derartig heftig auf mich übertrug, daß ich vor Unruhe anfangs kaum wußte, was ich zuerst tun sollte: Licht anzünden, hinter mir abschließen, mich niedersetzen oder auf und ab gehen. [...] (p. 162)

La narración continúa de este modo, sin desvelar qué es lo que ocurre y por qué siente él tal tensión, y se prorroga durante tres páginas más. El suspense no termina hasta que, sin ningún tipo de transición, sólo con un pequeño espacio en blanco como única marca paratextual, comienza la narración de lo que parece un sueño o una visión, dándose a entender que la inquietud de Pernath estaba anunciando precisamente esa visión que iba a tener lugar poco tiempo después. Estas estrategias se repiten insistentemente, y casi siempre en relación directa con los hechos de carácter sobrenatural que inundan cada rincón de la obra.

Continuando con la tensión creada en torno a la figura principal, hay que decir que la narración juega también, como es lógico, con la cantidad de información que ésta tiene en su haber. Esto no tendría mayor repercusión que la habitual en una focalización interna, a no ser por un hecho que comenta Zwakh, uno de los amigos del protagonista: que Pernath no tiene ningún recuerdo de su infancia ni de su juventud, debido a un tratamiento psiquiátrico, a raíz de un suceso trágico (cfr. pp. 60-61). Este dato, que se incorpora en el capítulo titulado *Punsch*, el quinto, abre nuevas puertas al suspense, ya que a partir de este momento el protagonista —que también oyó este comentario mientras empezaba a quedarse dormido— comienza a preguntarse por su verdadera

identidad y su pasado perdido; paralelamente este personaje está teniendo una serie de experiencias muy inquietantes, en las que nota cómo el espíritu del Golem entra en su cuerpo y se apodera de su mente, y durante unos instantes siente que se ha convertido en ese mítico ser. En consecuencia, se está insinuando que Pernath es en realidad el temido Golem, y el hecho de que sus recuerdos estén “encerrados” no hace sino apoyar esta tesis. Así es que la lectura de la obra se convierte en una insistente búsqueda de pistas que corroboren la sospecha. Éste es el eje central que canaliza el efecto del suspense, pues la pregunta que planea sistemáticamente a lo largo de toda la obra —incluyendo aquí los dos niveles narrativos— es la referida a la identidad de los narradores: por un lado está la incertidumbre de si el yo-narrador del primer nivel narrativo es el mismo que el yo-narrador del segundo nivel, y, por el otro, la cuestión que acabamos de ilustrar acerca de la posible identificación de este narrador del segundo nivel con el Golem.

Apuntábamos al comienzo de este epígrafe que el suspense se mantiene más allá del término de la obra, y es que, desde nuestro punto de vista, el final queda abierto. Veamos las razones que nos llevan a afirmarlo. Cuando en el último capítulo se encuentran frente a frente Pernath y el narrador anónimo del relato-marco, se pone fin a toda la incertidumbre anterior sobre la identidad de ambos, al quedar constatado que uno y otro no son la misma persona. También parece solucionada la cuestión de quién es el Golem, pues en esos momentos Pernath luce ya todos sus atributos. Sin embargo, hay otra serie de señales que indican que la leyenda que pesa sobre el gueto judío no se ha cerrado por completo y podría volver a repetirse. Por un lado está el asombroso parecido físico entre ambos personajes, mencionado por el narrador anónimo en dos ocasiones, curiosamente al principio y al final de la novela:

Ich glaube, ich glaube, vor langer, langer Zeit habe ich einmal irgendwo meinen Hut verwechselt, und ich wunderte mich damals, daß er mir so genau passe, wo ich doch eine höchst eigentümliche Kopfform habe. (p. 19)

Athanasius Pernath dreht sich langsam zu mir, und mein Herz bleibt stehen:
Mir ist, als sähe ich mich im Spiegel, so ähnlich ist sein Gesicht dem meinigen. (p. 312)

Este parecido da a entender que el protagonista anónimo también pertenece a la estirpe de Pernath, aunque lo ignore, y por lo tanto podría ocupar su lugar en el futuro inmediato; la continuidad sugerida por este hecho además es refrendada por la tradición de que en el gueto praguense todo se desarrolla en círculo y se repite una y otra vez.

Otro indicio es también el realismo del sueño. Si bien las descripciones no son muy detalladas, tanto la caracterización de las personas, como la del ambiente, están muy pormenorizadas y aportan grandes dosis de credibilidad a la obra; además, la percepción de los objetos y de los sucesos es nítida, aunque subjetiva, como corresponde a un narrador autodiegético; sin embargo, en ningún momento se aprecia la confusión propia con la que se recuerda un sueño; el narrador inserta cartas completas, canciones, diálogos, conversaciones íntegras de otros personajes, y eso no se puede aceptar como parte de una experiencia onírica. Por lo tanto, da la impresión de que, más que soñar, lo que ha hecho es “vivir” la existencia del Golem durante su sueño, y eso implica que podría volver a ocurrir en el momento en que se den todas las circunstancias pertinentes, pues eso es también lo que sugieren estas frases del primer capítulo:

Wenn der Vollmond in seiner Gestalt zu schrumpfen beginnt und seine rechte Seite anfängt zu verfallen — wie ein Gesicht, das dem Alter entgegengeht, zuerst an einer Wange Falten zeigt und abmagert —, dann bemächtigt sich meiner um solche Zeit des Nachts eine trübe, qualvolle Unruhe. (p. 7)

También tiene cabida aquí la cuestión del intercambio de sombreros. Desde el principio de la novela se insinúa que la extraña situación del personaje anónimo está relacionada con la presencia de un sombrero que no es el suyo, pues por error lo confundió con el de otra persona «vor langer, langer Zeit» (p. 19). ¿Podría hacer referencia esto a los treinta y tres años que transcurren entre cada aparición del Golem? Las frases que cierran la obra no hacen sino corroborar esta insinuación:

»Herr Athanasius Pernath läßt verbindlichst danken und bittet, ihn nicht für ungastfreundlich zu halten, daß er Sie nicht einlädt, in den Garten zu kommen, aber es ist strenges Hausgesetz so von alters her.

Ihren Hut, soll ich ausrichten, habe er nicht aufgesetzt, da ihm die Verwechslung sofort aufgefallen sei.

Er wolle nur hoffen, daß der seinige Ihnen keine Kopfschmerzen verursacht habe.« (p. 312)

Esto nos invita a hacernos varias preguntas: ¿Quiere esto decir que ha sido algo más que un sueño lo que ha experimentado el personaje anónimo? ¿Ahora que Pernath ha alcanzado la inmortalidad uniéndose a Mirjam, dando así forma al hermafrodita, es la imposición del sombrero a otra persona lo que hace revivir periódicamente al Golem? Sea cual fuere la respuesta, lo que sí parece claro es que el final sólo ha aclarado la relación entre los dos personajes, pero deja abierta la posibilidad de que el Golem regrese a las calles del gueto de nuevo treinta y tres años después. Porque, en suma, es

precisamente esa insistencia en el carácter cíclico de la leyenda, y en general de todo lo que está en relación con el barrio judío de Praga, lo que invita a pensar en un final inconcluso.

Más factores encargados de crear suspense los encontramos dentro de la acción secundaria de la obra. Ésta se desarrolla también en el segundo nivel narrativo, y en paralelo a la trama principal. La segunda historia gira en torno al doctor Savioli, la señora Angelina, al estudiante Charousek y al cambalachero Aaron Wassertrum y también se ve envuelto en ella Pernath, que es el punto de unión entre la trama principal y la secundaria. El escenario en el que tiene lugar sigue siendo el barrio judío de la capital bohemia, de modo que también aquí se aprecia la presencia tanto del ritmo cíclico como, sobre todo, de ese ambiente opresivo que lo caracteriza. Es una historia sobre verdades ocultas, relaciones ilícitas, asesinatos y venganzas; donde todos los implicados vigilan a los demás y, a su vez, son vigilados por ellos. El cambalachero juega aquí el papel que en cualquier novela gótica al uso desempeña el noble, el prior de un convento o el padrastro del desamparado protagonista, y su acechante presencia es ya suficiente para dar vida a la tensión; y lo vemos claramente plasmado en este primer comentario que dedica Pernath al citado personaje:

Als habe Aaron Wassertrum meinen Blick gefühlt, wandte er plötzlich sein Gesicht zu mir empor.

Sein starres, gräßliches Gesicht mit den runden Fischäugen und der klaffenden Oberlippe, die von einer Hasenscharte gespalten ist. Wie eine menschliche Spinne kam er mir vor, die die feinste Berührung ihres Netzes spürt, so teilnahmlos sie sich auch stellt.

Und wovon er nur leben mag? Was denkt er, und was ist sein Vorhaben? — Ich wußte es nicht.
(p. 13)

La principal fuente de información dentro de esta segunda trama procede del estudiante Charousek, y éste no la comparte en su totalidad con Pernath, de modo que en ocasiones se producen paralipsis propiciadas por él. Sin duda la más interesante y también más significativa es la que oculta a lo largo de cien páginas cuál es el vínculo que le une a la persona que más odia; durante la primera conversación que mantienen Pernath y Charousek, éste no tiene ningún reparo en mostrar el odio que siente por él pero evita decir por qué:

Der Student redete wie im Fieber. Ich sah ihm entsetzt ins Gesicht.

»Was haben Ihnen Wassertrum und sein Sohn denn getan, daß Sie so voll Haß sind?« Charousek wehrte heftig ab:

»Lassen wir das — fragen Sie lieber, was Dr. Wasory den Hals gebrochen hat! — Oder wünschen Sie, daß wir ein andres Mal darüber sprechen? — Der Regen hat nachgelassen. Vielleicht wollen Sie nach Hause gehen?« (p. 35)

Por fin, siete capítulos después, el estudiante desvela la razón que lo alimenta:

Wir können nur etwas so tief hassen, wie ich es tue, was ein Teil von uns selbst ist.
Und als ich später dahinterkam — nach und nach alles erfuhr: was meine Mutter war — und noch sein muß, wenn — wenn sie noch lebt — und daß mein eigener Leib« — er wendete sich ab, damit ich sein Gesicht nicht sehen sollte — »voll ist von *seinem* eklen Blut — nun ja, Pernath — warum sollen Sie's nicht wissen: *er ist mein Vater!* — da wurde mir klar, wo die Wurzel lag. [...] (p. 144)

Esta estrategia se repite en relación con otras informaciones, como por ejemplo la cuestión del asesinato mencionado en los primeros capítulos —Pernath y alguno de sus amigos oyen un grito ahogado (cfr. pp. 66-67)—, que será el desencadenante de que el protagonista vaya a la cárcel, y que no es esclarecido hasta el antepenúltimo capítulo, momento en que Pernath escucha la sentencia que le deja en libertad (cfr. pp. 284-286).

Por último, hay que destacar el significativo papel que juega la atmósfera reinante en toda la obra para la creación del suspense. Pero, antes se hace necesario explicar brevemente qué se entiende por este concepto. Parece evidente que la atmósfera está íntimamente relacionada con el marco escénico, pues no se puede concebir fuera de una situación espacial; sin embargo, implica mucho más que la presencia de un paisaje determinado; R. H. Castagnino intenta definir este concepto, al que él denomina *ambiente*, apelando a la afectación del autor:

En los objetivos de localización y referencia espacial, la ciencia literaria emplea otros términos afines, además de paisaje. Si la localización concierne a interiores —obra de la mano del hombre—, se conviene el término ‘escenario’. La aplicación connota que se trata de un espacio para instalar al hombre. Como escenario no tiene valor estético en sí; sólo lo adquiere en cuanto concierne a un conjunto de circunstancias dispuestas en torno de una persona. El paisaje, en cambio, instalación de lo natural, vale estéticamente por sí. Cuando el personaje o el autor impregnán anímicamente un escenario, cuando transfieren a él algo de sus personalidades, es más adecuado hablar de ‘ambiente’. [...] El arquitecto teatral Gastón A. Breyer, en el ensayo *El ámbito teatral*, ha propuesto un nuevo tecnicismo de relación espacio-geográfica: ‘ámbito’, para referencia del contorno humanizado. ‘Ámbito’ —define— es espacio más actitud. Es definición ‘a partir de un sitio’.” Y aclara: “desde su sitio el hombre instrumenta, usa la espacialidad disponible en diversas direcciones. El ámbito es un espacio de vida en estado de preinstrumentación— El espacio posible desde mi sitio y eficientemente vivido se constituye en ‘espacio de habitar’ (ambiente), espacio socializado por excelencia.¹⁶

¹⁶ R. H. Castagnino, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Nova, 1973, p. 92.

Por lo tanto, el ambiente —o la atmósfera— es el resultado de la percepción subjetiva de un espacio literario. Ciertamente este aspecto recibe un tratamiento muy similar al de las novelas góticas, como podremos comprobar a continuación, pues los elementos que sirven para crear atmósfera son el espacio en el que tienen lugar la acción, el carácter de los acontecimientos narrados, y la subjetividad de la percepción. Sólo la caracterización del espacio es suficiente para hacer que nazcan todo tipo de sospechas en los lectores, pues, como hemos expuesto más arriba, en el barrio judío prima la sensación de aislamiento y encierro —duplicada por una serie de lugares que, además de ser espacios cerrados, son también secretos y de difícil acceso—; a esto hay que añadir la estructura urbanística del barrio, que está lleno de calles estrechas, callejones sin salida y pasadizos subterráneos, y de manera muy especial el cúmulo de leyendas e historias que están vinculadas a él, y que, no olvidemos, se actualizan cíclicamente. También intervienen en la configuración de la atmósfera los personajes que habitan este espacio. Prescindiendo de Pernath y sus amigos, así como de Hillel y su hija Mirjam, todos ellos claramente vinculados al universo transcendental del barrio judío —no sólo conocen la leyenda del Golem, sino que han participado de ella en algún momento de sus vidas—, los demás habitantes están marcados por la desgracia, la enfermedad o la pobreza extrema. Entre otros, son nombrados los mellizos Jaromir —que es sordomudo— y Loisa, huérfanos desde pequeños y mal atendidos desde entonces por una vieja amortajadora; Wassertrum, un viejo cambalachero al que todo el mundo evita porque le tiene miedo, marcado por la fealdad y por la incapacidad de albergar un sentimiento de compasión o amor, lo que le hace ser sospechoso de cualquier crimen, del que se dice, además, que es inmensamente rico, a pesar de que aparenta lo contrario; Rosina, de la que sólo se sabe que tiene algún vínculo familiar con Wassertrum y que trabaja en un local nocturno y a quien no le importa intentar seducir a los dos mellizos a la vez; Charousek, un estudiante sumido en la más absoluta pobreza, pues ni siquiera tiene ropa que ponerse bajo su gabardina y que está movido por el profundo odio que siente hacia Wassertrum. Por lo tanto, a través de ellos se acentúa la sensación de decadencia y corrupción que rodea al barrio judío, lo que repercute en la atmósfera final de la novela.

Pero volvemos de nuevo sobre el viejo cambalachero, que, no por casualidad, es el más inquietante de los personajes humanos aquí representados, pues como afirma L. Vax:

Unter den beunruhigenden Gestalten springt besonders der Antiquitätenhändler ins Auge [...], der nicht nur im Heute lebt, sondern auch in gewissem Sinne an der verfaulten Vergangenheit der alten Dinge, die er kauft und verkauft, teilhat. Er ist immer alt, sein Laden ist tief, dunkel und staubig. Der Antiquitätenhändler ist mit dem Gelehrten, der sich in den ältesten und geheimsten Wissenschaften auskennt, nahe verwandt. Mit dem Menschen, der es vermag, unsere menschliche Zivilisation zu zerstören, indem er auf sie eine Horde eingeschlafener Monstren und toter Götter losläßt.¹⁷

Esto se completa con una cuidada iluminación, pues al igual que ocurre en las escenas más impactantes de *Melmoth, The Mysteries of Udolpho* o cualquiera de las grandes novelas góticas, la penumbra sólo permite adivinar la silueta de los objetos y personas implicadas. Prácticamente toda la acción transcurre en la oscuridad; cuando el escenario es un exterior, suele describirse un ambiente nocturno, o bien inundado de niebla; si la acción descrita tiene lugar en el interior de una casa, iglesia o habitación, la iluminación es escasa, y el humo de velas y candiles no permite una visión nítida de los objetos. El efecto que se consigue con ello es el de intensificar la sensación de encierro propia del lugar, y sobre todo aumentar la sensación de inseguridad, la cual, debido al tipo de focalización reinante, es trasladada al lector. Esta penumbra es, además, metafórica, pues también hace referencia a la oscuridad en la que están sumidos los recuerdos del protagonista. Todo ello configura una atmósfera terriblemente opresiva, redoblada por cada uno de los sucesos de naturaleza fantástica que allí tienen lugar y por la subjetividad de la percepción.

6. 3. Lo fantástico

Hemos tenido la ocasión de constatar que la mayor parte de los estudios realizados sobre las novelas de Gustav Meyrink se centran en analizar la aportación del autor a la literatura fantástica de principios del siglo XX, o en poner en relación su obra

¹⁷ L.- Vax, «Die Phantastik», en R.A Zondergeld (ed.) *Phaïcon 1*, Fráncfort del Meno, Insel, 1974, pp. 11-43, aquí, pp. 41-42.

con la de otros autores coetáneos; pero también hay un buen número de trabajos dedicados a comprobar hasta qué punto se puede considerar la adscripción de la novelística de este autor al género fantástico, y a delimitar en qué nivel de la narración se produce el choque entre los dos universos. Éste va a ser también para nosotros el primer paso que daremos. Si, como hemos expuesto anteriormente, lo fantástico se define por el encuentro entre dos niveles de realidad enfrentados, que atienden cada uno a leyes diferentes, provocando de esta manera una ambivalencia, podemos adelantar que en *Der Golem* se produce un doble enfrentamiento entre niveles de realidad: por un lado, el que ocurre entre el marco narrativo y la narración principal y, por otro, el que está presente en el segundo nivel narrativo y enfrenta la vida cotidiana en la ciudad de Praga con la esfera de lo trascendental.

La narración principal presenta dos universos muy bien diferenciados, de un lado el mundo cotidiano, representado por la parte monumental de la ciudad de Praga y por el grueso de los habitantes del gueto judío, tales como Angelina, Rosina, Aaron Wassertrum o los mellizos Jaromir y Loisa, así como otros anónimos que llevan una vida que podríamos calificar de normal y que apenas tienen representación en la obra; del otro lado se encuentra la leyenda del Golem y todo lo que gira a su alrededor: los pasadizos subterráneos, la habitación sin acceso, la misteriosa casa que sólo se puede ver en días de niebla; y, junto a estos lugares, se incluye aquí también una serie de personajes que tienen algún tipo de vínculo con el Golem, como son Hillel, Mirjam, Zwakh o el propio Athanasius Pernath. En realidad, al principio Pernath forma parte del grueso de los habitantes del barrio judío que lleva una vida normal, hasta que —y aquí es donde se constata lo fantástico— de repente un día empieza a vivir en sus carnes las experiencias del Golem, y esto ocurre después de comenzar a leer el libro que un cliente le había llevado para restaurar:

Wo war der Mann, der mir das Buch gebracht hatte?
Fortgegangen?!

Wird er es holen, wenn es fertig ist?
Oder sollte ich es ihm bringen?

Aber ich konnte mich nicht erinnern, daß er gesagt hätte, wo er wohne.
Ich wollte mir seine Erscheinung ins Gedächtnis zurückrufen, doch es mißlang. [...]

Und ich versuchte, den Unbekannten nachzuahmen in Gang und Mienen, und konnte mich an sie doch gar nicht erinnern. [...]

Aber es kam anders. Ganz anders, als ich dachte.

Meine Haut, meine Muskeln, mein Körper erinnerten sich plötzlich, ohne es dem Gehirn zu verraten. Sie machten Bewegungen, die ich nicht wünschte und nicht beabsichtigte. Als ob meine Glieder nicht mehr mir gehörten! Mit einem Male war mein Gang tappend und fremdartig geworden, als ich ein paar Schritte im Zimmer machte. [...]

Ich trug ein fremdes, bartloses Gesicht mit hervorstehenden Backenknochen und schaute aus schrägstehenden Augen.

Ich fühlte es und konnte mich doch nicht sehen.

Das ist nicht mein Gesicht, wollte ich entsetzt aufschreien, wollte es betasten, doch meine Hand folgte meinem Willen nicht und senkte sich in die Tasche und holte ein Buch hervor. (pp. 25-27).

En estos momentos Pernath no entiende el significado de lo que está pasando, pues no tiene conocimiento de la famosa leyenda praguense, y, tomando las palabras de Bernhard, «erst die verschiedenen Erzählungen von Zwakh, Vriesländer, Prokop und Hillel gleichen das „Erklärungsdefizit“ aus und geben der Begegnung und allen weiteren einen Sinn, der den Gettoalltag übersteigt und von daher auch die Ereignisse im Getto in ein anderes Licht stellt»¹⁸. A partir de este momento estos “encuentros” con el Golem se repiten en varias ocasiones (p. 64, donde Pernath se identifica con la figura de madera tallada por Vrieslander; pp. 80-81, donde el protagonista siente que la mano invisible del Golem le impide hablar y respirar; pp. 119-120, donde se produce el encuentro más inquietante, pues tiene lugar en la “Zimmer ohne Zugang” y allí pasan toda la noche el uno frente al otro; p. 168, aquí no se produce un verdadero encuentro, sino que tiene una visión en la que reconoce el vínculo que une a todos sus antepasados con el Golem, etc.) y, en todos ellos el protagonista duda de la realidad de su experiencia, por lo tanto se produce el estado de vacilación característico de lo fantástico. Se puede afirmar que el elemento fantástico está focalizado en el personaje de Pernath. Por un lado, es él mismo quien experimenta con más asombro la irrupción de lo sobrenatural en su, hasta ese momento, rutinaria vida; por el otro, él es el protagonista de la única escena en la que la presencia del mundo espiritual del Golem trasciende al resto de la población, pues aquel recorrido que él hizo por las angostas calles del gueto, cubierto con los antiguos ropajes encontrados en la “Zimmer ohne Zugang”, fue el desencadenante del pánico general del barrio, reacción similar a la que encontramos en las numerosas novelas góticas:

Der erste Mensch, der mir in der Salnitergasse begegnete, war ein verwachsener alter Jude mit weißen Schläfenlocken. Kaum hatte er mich erblickt, bedeckte er sein Gesicht mit den Händen und heulte laut hebräische Gebete herunter.

¹⁸ A. Bernhard, *Gustav Meyrinks “Der Golem”... cit.*, p. 58.

Auf den Lärm hin mußten wahrscheinlich viele Leute aus ihren Höhlen gestürzt sein, denn es brach ein unbeschreibliches Gezeter hinter mir los. Ich drehte mich um und sah ein wimmelndes Heer totenblässer, entsetzenverzerrter Gesichter sich mir nachwälzen.

Erstaunt blickte ich an mir herunter und verstand: — ich trug noch immer die seltsam mittelalterlichen Kleider von nachts her über meinem Anzug, und die Leute glaubten, den “Golem” vor sich zu haben. (p.122)

Aunque, de hecho, no hay nada de sobrenatural ni inexplicable en esta escena, las masas anónimas creen firmemente que la vieja leyenda se ha hecho realidad, y reaccionan como si así fuera —igual que hiciera Manfred al comprobar que la trágica profecía que pesa sobre su familia se está cumpliendo—. Éste es, sin duda, el punto álgido de lo fantástico dentro de la narración principal, pues a partir de este momento puede decirse que lo inexplicable va desapareciendo. Pernath, gracias a la ayuda de Hillel, comienza a recordar muy lentamente algunos acontecimientos de su pasado que permanecían ocultos en su cabeza, y también se familiariza ahora con esa vida transcendental con la que ya siente que está vinculado, de modo que los fenómenos que experimenta los acepta como algo natural, inherente a ese nuevo universo al que se está abriendo. Esta “normalidad” con la que el personaje comienza a aceptar la irrupción del Golem en su vida queda muy bien plasmada en su reacción ante la aparición de este mítico ser en la habitación sin acceso de la Altschulgasse. En esta escena Pernath observa cómo una carta del tarot cobra vida y se transforma en el Golem, allí pasa toda la noche frente a él, y hacia el amanecer ocurre lo siguiente:

Ich bannte ihn [den Golem] fest mit einem Blick, und es half ihm nichts, daß er sich auflösen wollte in dem Morgendämmerschein, der ihm vom Fenster her zu Hilfe kam.

Ich hielt ihn fest.

Schritt vor Schritt habe ich mit ihm gerungen um mein Leben — um das Leben, das mein ist, weil es nicht mehr mir gehört.

Und als er kleiner und kleiner wurde und sich bei Tagesgrauen wieder in sein Kartenblatt verkroch, da stand ich auf, ging hinüber zu ihm und steckte ihn in die Tasche — den Pagat. (pp. 119-120)

Es evidente la aceptación del encuentro con su doble por parte del protagonista. Ciertamente, el miedo y la estupefacción iniciales no se llegan a desvanecer por completo —cada aparición está precedida de algún tipo de señal o sensación extraña que afecta a Pernath—, pero van remitiendo a medida que él comprende su sentido.

En cambio, los demás personajes nombrados en la obra no llegan a experimentar el efecto de lo fantástico, porque no se enfrentan a dos realidades diferentes y, por lo tanto, no pueden ser partícipes de la vacilación que lo caracteriza. Hillel y Laponder,

por ejemplo, participan ellos mismos de esa vida espiritual a la que está accediendo el protagonista, de modo que no ven nada de extraordinario en tales sucesos y sólo existe una explicación para ellos; los amigos de Pernath —Vrieslander, Zwakh y Prokop—, que son testigos oculares de dos de los “encuentros” de éste con el Golem, interpretan tales hechos según las leyes del mundo real, dando, por lo tanto, una solución racional a lo que ven (la repentina ausencia de Pernath en medio de una conversación la interpretan como si hubiera sido invadido por un sueño fulminante, y el episodio en el que el Golem le aprieta la garganta impidiéndole hablar lo entienden como un espasmo o algo similar [cfr. pp. 64-65 y 81, respectivamente]). Sólo cuando ellos forman parte del grueso de la población se dejan arrastrar por el miedo común a la mítica figura legendaria y experimentan la irrupción de lo inexplicable en sus vidas, aunque con una actitud típicamente supersticiosa:

“Wissen Sie schon, der Golem geht wieder um? Neulich erst sprachen wir davon, wissen Sie noch, Pernath? Die ganze Judenstadt ist auf. Vrieslander hat ihn selbst gesehen, den Golem. Und wieder hat es, wie immer mit einem Mord begonnen” — Ich horchte erstaunt auf: ein Mord? [...] — Der Golem — der Golem — es ist ja haarsträubend.” (p. 125-126)

También es interesante para el efecto final de lo fantástico el hecho de que todos estos acontecimientos sobrenaturales tienen lugar en un escenario de carácter marcadamente naturalista e identificable con la realidad extraliteraria. Las descripciones del ambiente que se respira en los locales nocturnos o la inclusión de la figura del cambalachero —muy representativa del barrio judío de Praga antes de su saneamiento— se corresponden perfectamente con la realidad del lugar en la época en la que se supone que transcurren los acontecimientos narrados, por lo demás muy cercana a la fecha de composición de la obra. Sin duda, esto juega en favor de lo fantástico, pues el choque entre ambas realidades será más violento cuanto más verídica resulte la recreación del mundo en el que tienen lugar los hechos sobrenaturales, y como apunta Cersowsky:

Gerade die pointierte Naturalistik einer Ebene von Meyrinks Roman dient dazu, ihren Kontrastsbezug zur abgehobenen Realitätssphäre zu unterstreichen. Die Erzählung vom Golem, die ihrerseits im natürlichen Milieu Prags verwurzelt ist, mußte sich zugleich als adäquater Vorwurf anbieten, die Naturalistik übernatürlich zu überformen und damit letztlich zu einer Teilkomponente von Phantastik werden zu lassen.¹⁹

¹⁹ P. Cersowsky, *Phantastische Literatur... cit.*, p. 40.

De modo que, a todas luces, el elemento fantástico de esta novela está más sólidamente construido que en la mayoría de las novelas góticas clásicas, que suelen desarrollar sus tramas fantasmales en escenarios que, aunque están dotados de un cierto carácter realista, no siempre se corresponden con lugares de la geografía real (ni el castillo de Otranto, ni el palacio de La Vallée, son reales, sí lo son en cambio, las calles y los monumentos de Praga citados en la obra de Meyrink²⁰). Además, en esta obra lo fantástico procede del mundo espiritual que cada hombre lleva en su interior, no hay fantasmas que se aparecen en plena luz del día a varias personas, ni músicas extrañas, ni ruidos de procedencia desconocida. Todo lo que ocurre es producto de la mente de Pernath y cuando estas visiones desaparecen no queda ningún rastro de ellas, sólo la huella que ha dejado en su interior. El único suceso “extraño” en el que participan otros personajes es un fenómeno perfectamente explicable, ya que no es sino el efecto de la autosugestión de los habitantes del gueto, quienes al ver a una persona ataviada con ropajes antiguos quieren ver en él al Golem.

Hasta aquí sólo hemos atendido a la configuración del elemento fantástico dentro del segundo nivel narrativo, pero ¿qué ocurre al poner en relación este segundo nivel narrativo con el primero? ¿Se puede hablar en este caso también de la presencia de lo fantástico? Ya hemos tenido la ocasión de desvelar que el relato principal presenta el sueño del personaje protagonista del relato-marco, pues bien, generalmente en estos casos suele ocurrir que el efecto fantástico se desvanece, así lo afirma Bernhard:

Wenn in der phantastischen Literatur Rahmen- und Binnenerzählung unterschieden sind durch zwei verschiedene Bewußtseinszustände einer einzigen Person, wenn die Rahmenerzählung die Ereignisse der Binnenerzählung als geträumt aufdeckt, so meist mit einer die phantastischen Ereignisse legitimierenden Funktion: Der Traum, als potentielle Realität, die nicht den Gesetzen der Vernunft unterworfen ist, erlaubt die widersinnigsten Erfahrungen.²¹

Pero éste no es el caso al que nos enfrentamos en esta obra. En primer lugar, porque sólo en el último capítulo podemos corroborar la existencia de dos esferas de acción y que éstas se corresponden efectivamente con la de lo real y la de lo soñado, ya que en los capítulos primeros, donde se hace efectiva la separación de los dos niveles narrativos, y por lo tanto de las dos esferas de acción, la frontera entre ambas no queda

²⁰ Cfr., A. M. Ripellino, *Praga Mágica*, cit., p. 128-134.

²¹ A. Bernhard, Gustav Meyrinks “Der Golem”... cit., p. 57.

bien establecida, lo que permite que durante el resto del relato se produzca una serie de interferencias entre ellas. A. Bernhard realiza un preciso estudio de estos capítulos, para finalmente concluir que no hay una clara distinción entre los dos niveles de la narración:

Die Leichtigkeit, mit der einerseits die Erzählperspektive vom Ich-Erzähler als Schläfer im Hotelzimmer zum Ich-Erzähler als Pernath wechselt, mit der andererseits auch Inhalte (die Stimme, der Stein, das Haus in der Hahnpaßgasse) von einer Erzählebene in die andere wandern, macht es schwer, hier von einem durchbrochenen Rahmen zu sprechen. Allein weil es nicht die Intention des Autors ist, Rahmen und Binnenerzählung zu trennen. Vielmehr geht es um eine beinahe naturgetreue Wiedergabe des Einschlafvorgangs.²²

Y, en segundo lugar, porque el encuentro final de los protagonistas de ambas narraciones deja abierta la duda de si realmente ha sido sólo un sueño. Esta duda se acrecienta también por el hecho de que el protagonista anónimo comprueba ahora con sus propios ojos, que los lugares que aparecían en su sueño existen —o existieron tiempo atrás—, incluso el más misterioso de todos: “Das Haus zur lezten Latern”, del mismo modo que se informa de la veracidad de algunos de los sucesos que formaban parte de ese sueño de apariencia tan real. Así, el mismo protagonista se enfrenta, en los momentos finales, al hecho fantástico de haber tenido una experiencia real a través de lo que cree —o creía— un sueño: la indeterminación y la vacilación siguen presentes:

Der Roman lässt die Frage offen. Damit kann zusammenfassend festgehalten werden, daß Rahmen und Gesamtanlage des „Golem“ durch eine Grundambivalenz gekennzeichnet sind: Sie beruht in der Frage, ob das Dargestellte als geträumte bzw. halluzinierte Vorspiegelung des Erzählers natürlich aufschlüsselbar oder aber als Manifestation übernatürlich-okkuler Begebenheiten zu interpretieren ist. Zwischen den Polen dieser Ambivalenz schwanken die Deutungsmöglichkeiten des Lesers, sie konstituiert die durch den Text evozierte Unschlüssigkeit, das Wirkungsmoment, das die Zuordnung des „Golem“ zur phantastischen Literatur im Sinne Todorovs rechtfertigt. Voraussetzung dafür, daß Unschlüssigkeit in diesem Sinn zustandekommen kann, ist die Strukturierung einer Erfahrungsebene, die sich von einer natürlichen antithetisch als übernatürlich abhebt.²³

Nosotros añadimos aquí que la indeterminación no sólo se manifiesta en el nivel de la recepción, sino también en el nivel textual, y esto queda patente en las primeras palabras que enuncia el protagonista del relato-marco al despertarse: «Habe ich das alles nur geträumt? Nein? So träumt man nicht» (cfr. p. 301). En este sentido nos hacemos eco de la tesis de Bernhard, quien defiende que el marco narrativo es el responsable de crear el efecto fantástico:

²² *Ibidem* pp. 67-68.

²³ P. Cersowsky, *Phantastische Literatur...* cit., p. 63.

Der Rahmen bringt durch diese Begegnung die phantastischen Effekte des Romans überhaupt erst hervor. Der Rahmen legitimiert die Erfahrungen, bekräftigt die Wunder, indem hier die Person Pernaths durch ihre Präsenz einsteht für die Möglichkeit von der Wahrheit des Geträumten. Zumindest kann es auf den ersten Blick so erscheinen. Die Frage, ob Pernath, der am Ende des Romans seinen Hut vom Erzähler zurückbekommt, in irgendeiner Weise mit dem Traum des Erzählers zu tun hat, letztlich die Frage, was geht da vor sich, wenn der Traum solche hellseherischen Qualitäten hat, daß er die Vergangenheit eines anderen mitzuteilen vermag, artikuliert den Zweifel des Lesers und des Erzählers.²⁴

Una vez examinado el origen y el efecto de lo fantástico en la novela, queremos detenernos brevemente en compararlo con su función en las novelas góticas. Ya hemos expuesto anteriormente que en este género lo primordial es la búsqueda de la afectación del lector, y en este sentido parece obvio que el elemento fantástico se toma, precisamente, como una forma de alcanzar esta afectación. De hecho, en obras como las de Ann Radcliffe lo fantástico desaparece en los capítulos finales al recibir una explicación razonable, pero el efecto ya ha hecho mella, tanto en personajes como en lectores. Otro grupo de novelas góticas está conformado por aquellas en las que lo fantástico, siendo más pueril y muy próximo a lo maravilloso, persiste hasta el final, causando un cierto estupor entre los habitantes del universo de la novela, aun cuando, finalmente, los hechos fantásticos sean aceptados con naturalidad —como ocurre en *The Castle of Otranto* o en *Vathek*—. Tampoco en estos casos lo fantástico deja de ser un elemento más de afectación para el lector. El caso de *Melmoth*, y también el de *Frankenstein* son los que presentan más similitudes con la primera novela de Meyrink. Las tres tienen en común el hecho de que acercan demasiado los sucesos fantásticos al mundo real, tanto en el tiempo como en el espacio (cierto es que en *Der Golem* no se dan fechas concretas, pero la alusión a dos hechos históricos hace posible ubicar los acontecimientos narrados en la última década de siglo XIX), dotando a las historias de un grado más elevado de credibilidad. También ocurre que en todas ellas la narración-marco (en la obra de Maturin hay que hablar de las sucesivas narraciones-marco), además de afianzar y dar credibilidad a lo narrado en los demás relatos metadiegéticos, sirve para crear el efecto fantástico —la confrontación de dos mundos— y para hacer que éste traspase al protagonista del primer nivel narrativo, y de él al lector. Pues en estos tres casos el final presenta la sorprendente irrupción de lo sobrenatural en el mundo real del protagonista del relato-marco, acercándolo peligrosamente al universo

²⁴ A. Bernhard, Gustav Meyrinks "Der Golem"… cit., p. 59.

del receptor. Es decir, que estas tres obras no sólo emplean lo fantástico como un mero adorno con el que crear un efecto determinado en el lector, sino que toda su concepción está basada en el hecho fantástico.

6. 4. Representación de las emociones

En un relato narrado en primera persona suele ocurrir, aunque naturalmente con salvedades, que la presencia de la vida interior de los personajes es muy intensa y ocupa una posición preeminente. En este caso en concreto se juntan varias circunstancias para hacer que esto se lleve a la máxima expresión. Por un lado, tenemos que hablar de un único protagonista absoluto en cada nivel narrativo, aunque donde se hace especialmente significativo es en el relato principal; aquí Pernath se erige en el centro de la historia, todos los acontecimientos y todos los demás personajes giran a su alrededor, pues incluso la acción secundaria le toca a él muy directamente; en este sentido, no podemos olvidar que precisamente es su implicación en la relación entre el doctor Savioli y su amada Angelina lo que le lleva a inspeccionar el edificio y le conduce hasta la habitación en la que el Golem desaparece cada treinta y tres años. En cuanto al relato-marco, también aquí hay un único protagonista, pero lo interesante es que éste tiende a ser identificado con Pernath, por lo que durante la mayor parte de la narración él es considerado el protagonista absoluto. Directamente unido a lo anterior se encuentra la cuestión de la focalización. En todo momento los dos relatos están narrados desde el punto de vista del personaje principal, pues incluso aquellos actos de lengua protagonizados por otros personajes pasan por el filtro de su conciencia, podemos decir que siempre es la corriente de sus pensamientos la que se impone sobre cualquier otro enunciado. Esto se advierte claramente cada vez que Pernath está presente en una conversación o escuchando las historias que otros personajes le cuentan, como en este ejemplo:

Ob ich denn nicht anstoßen wolle, fragte mich nach einer Weile der Musiker.
Ich aber gab keine Antwort — so vollkommen war mir der Wille, mich zu bewegen, abhanden gekommen, daß ich gar nicht auf den Gedanken, den Mund zu öffnen, verfiel.

Ich dachte, ich schliefe, so steinern war die innere Ruhe, die sich meiner bemächtigt hatte. Und ich mußte darüber auf Vrieslanders funkeldes Messer blinzen, das ruhelos aus dem Holz kleine Späne biß —um die Gewißheit zur erlangen, daß ich wach sei.

In weiter Ferne brummte Zwakhs Stimme und erzählte wieder allerlei wunderliche Geschichten über Marionetten und krause Märchen, die er für seine Puppenspiele erdacht. (p. 60)

Es, por lo tanto, una focalización interna en el yo-narrador-protagonista lo que articula la obra entera, de modo que el acceso a su conciencia es permanente, directo y sin fisuras. Por último, llamamos la atención sobre el hecho de que los sucesos clave para el desarrollo de la historia ocurren en su mayor parte dentro de la mente del personaje principal. Primeramente nos fijaremos en el relato del segundo nivel. Aquí sólo hay tres momentos “fantásticos” en los que están implicados varios personajes: el primero es la entrega del libro Ibbur, en la que además de Pernath está presente el misterioso Golem —esta escena, aunque precedida por una serie de señales, sólo se puede calificar de fantástica a *posteriori*, cuando ya sabemos quién es el extraño personaje que le ha hecho entrega del libro—; el segundo se corresponde con el momento en que Pernath es confundido con el Golem por las gentes del gueto a plena luz del día; y el tercero tiene lugar en la cárcel, cuando Laponder, el compañero de celda del protagonista, comienza a hablar en sueños asumiendo las voces de Hillel y Mirjam, transmitiéndole así información de los últimos acontecimientos que han tenido lugar desde que él está en la cárcel. Es evidente que no todas estas escenas son estrictamente fantásticas, sin embargo sí resultan muy llamativas y desde luego son decisivas para el desarrollo posterior de los acontecimientos. Ninguna otra escena fantástica traspasa las fronteras de su mente, pues son experiencias espirituales e inmateriales, se trata más bien de sensaciones que de hechos palpables, de modo que podemos considerarlo como parte de su vida interior. En cuanto al relato primero, si tenemos en cuenta que en el capítulo final se desvela que todo lo narrado en el relato metadiegético ha sido un sueño del otro protagonista, es obvio que también estamos ante un proceso mental. Todas estas características hacen que prácticamente la totalidad del universo de la novela quede ceñida a un único personaje y que además quede reducida a ser un mero producto de su mente. Por ello estamos ante un texto en el que la vida interior del personaje principal soporta el peso específico de la obra, no hay acción, o reacción que no pase por su conciencia para ser comentada o analizada; prácticamente desaparece de la novela la narración pura de hechos, pues siempre interviene la conciencia del protagonista para

matizarla y sólo cuando toma la palabra otro personaje se ausenta por un momento su conciencia. Esta intensa presencia del mundo interior del protagonista (de los dos protagonistas, habría que matizar) se observa ya desde las primeras palabras de la obra, que presentamos aquí:

Das Mondlicht fällt auf das Fußende meines Bettes und liegt dort wie ein großer, heller, flacher Stein. [...] Ich schlafe nicht und wache nicht, und im Halbtraum mischt sich in meiner Seele Erlebtes mit Gelesenem und Gehörtem, wie Ströme von verschiedener Farbe und Klarheit zusammenfließen.

Ich hatte über das Leben des Buddha Gotama gelesen, ehe ich mich niedergelegt, und in tausend Spielarten zog der Satz, immer wieder von vorne beginnend, durch meinen Sinn:

„Eine Krähe flog zu einem Stein hin, der wie ein Stück Fett aussah, und dachte: Vielleicht ist hier etwas Wohlschmeckendes. [...]“ (p. 7)

El fragmento inaugural es suficientemente ilustrativo, pues ya nos anuncia qué camino va a tomar la narración. Se puede comprobar que casi todo el enunciado refleja la vida interior del personaje, y sólo se menciona una situación externa: el brillo de la luz de la luna posándose sobre los pies de la cama. En cuanto a las técnicas narrativas con las que se representan los pensamientos, se observa en esta cita que la psiconarración y el monólogo autocitado²⁵ se suceden sin fisuras. Narrador y personaje coinciden en la misma persona, sin embargo aquí todavía se distinguen claramente las dos entidades: el narrador “habla” en las seis primeras líneas, para, a partir de los dos puntos, dejar paso libre a la conciencia del personaje. Pero, a decir verdad, pocas veces están tan claramente separadas las dos funciones, lo más frecuente es que las dos perspectivas se mezclen y se disipen la una en la otra, puesto que, al fin y al cabo, son actos dirigidos por una misma mente. Veamos el siguiente fragmento:

Sie muß schwammiges, weißes Fleisch haben wie der Axolotl, den ich vorhin im Salamanderkäfig bei dem Vogelhändler gesehen habe, fühlte ich.
Die Wimpern Rothaariger sind mir widerwärtig wie die eines Kaninchens.
Und ich sperre auf und schlug rasch die Tür hinter mir zu. [...]
War die rothaarige Rosina seine Tochter oder seine Nichte? Er hatte keine Ähnlichkeit mit ihr.
Unter den Judengesichtern, die ich Tag für Tag in der Hahnpaßgasse auftauchen sehe, kann ich deutlich verschiedene Stämme unterscheiden, die sich so wenig durch die nahe Verwandschaft der einzelnen Individuen verwischen lassen, wie sich Öl und Wasser vermengen wird. Da darf man nicht sagen: die dort sind Brüder oder Vater und Sohn.

²⁵ Además de lo dicho anteriormente (vid. nota 20 del capítulo 2 de este trabajo) A. Garrido diferencia distintos tipos de procedimientos para representar los contenidos de la conciencia, entre ellos están los dos arriba citados; acerca de la psiconarración dice que «es el propio narrador el que hace en el marco de su propio discurso, el recuento o exposición de sus vaivenes interiores, experiencias o impresiones»; y el monólogo autocitado lo define como «un monólogo introducido formalmente por la primera persona». (A. Garrido, *El texto narrativo, cit.*, pp. 280-281).

Der gehört zu jenem Stamm und dieser zu einem andern, das ist alles, was sich aus den Gesichtszügen lesen läßt.

Was bewiese es auch, wenn selbst Rosina dem Trödler ähnlich sähe! (p. 11)

Si en la primera frase queda aclarado que casi todo el discurso procede del personaje gracias a la intervención final del narrador con ese “fühlte ich”, no ocurre lo mismo con la frase siguiente, ni tampoco con el fragmento que va desde la pregunta hasta el final, pues la ausencia de la función narrativa lo impide. Por el tono intimista empleado, así como por el contenido del enunciado, se diría que estas frases plasman los pensamientos del protagonista; además, si nos fijamos en el tiempo verbal, veremos que éstas se enuncian en presente, mientras que las que proceden del narrador están en pretérito. Por lo tanto, el Pernath-narrador ha prestado su voz al Pernath-personaje para que exteriorice sus pensamientos, es un ejemplo de los abundantísimos estilos indirectos libres, o monólogos autonarrados²⁶ que encontramos repartidos por toda la obra. Todas estas técnicas discursivas se repiten incansablemente, superponiéndose unas a otras, haciendo imposible muchas veces distinguir las perspectivas de narrador y personaje, como podemos observar en el siguiente fragmento:

Und es ist von der Stimme nicht loszukommen.

Wenn ich hundertmal einwende, alles das sei doch ganz nebensächlich, so schweigt sie wohl eine kleine Weile, wacht aber dann unvermerkt wieder auf und beginnt hartnäckig von neuem: gut, gut, schon recht, es ist aber doch nicht der Stein, der wie ein Stück Fett aussieht.

Langsam beginnt sich meiner ein unerträgliches Gefühl von Hilflosigkeit zu bemächtigen.

Wie es weiter gekommen ist, weiß ich nicht. Habe ich freiwillig jeden Widerstand aufgegeben, oder haben sie mich überwältigt und geknebelt, meine Gedanken? (p. 9)

El hecho de que el discurso esté bien organizado y siga un orden lógico, y que existan *verba dicendi* introduciendo las reflexiones, hace pensar que se trata de las palabras de un narrador, en cambio el uso del tiempo presente podría delatar la intervención del personaje que lo está viviendo en esos momentos. Por lo tanto, parece que la misma indeterminación que existe a nivel de contenido reina también en el nivel discursivo, pues, no olvidemos que la mayor parte de los enunciados contienen los vaivenes de la conciencia del protagonista, lo que desde el punto de vista del discurso se traduce en una constante sucesión de monólogos autocitados, monólogos autonarrados y, sobre

²⁶ Seguimos la terminología de A. Garrido, quien distingue entre las formas de representación de la narrativa impersonal y las de la narrativa personal; así, denomina *monólogo autonarrado* a la forma de reproducción de pensamientos en la que convergen las perspectivas del yo-narrador y del yo-personaje. (cfr. *ibidem*, p. 280).

todo, de psiconarraciones, aunque no siempre pueden distinguirse claramente unos de otros. Sin duda, de todas ellas es la psiconarración la más común y la que más peso tiene en la caracterización de la vida interior del protagonista, pues además de ser muy frecuente, no es difícil encontrar psiconarraciones que se extienden a lo largo de tres o más páginas, como ocurre al comienzo y al final del capítulo titulado *Prag*. En algunas ocasiones se llega a observar una mayor autonomía de la conciencia con respecto a narrador y personaje, como si los pensamientos fluyeran directamente desde la mente de este último a las páginas de la novela sin pasar por ningún filtro intermedio, es lo que la crítica llama *monólogo interior* o *discurso inmediato*, según la nomenclatura de Genette²⁷; los ejemplos de esta técnica que encontramos en la obra —no con demasiada frecuencia, por cierto— suelen ser intervenciones muy breves, pero de gran intensidad emocional, como puede comprobarse en la siguiente cita:

Wieder war ich bei dem gewissen Torbogen angelangt —Jetzt! Jetzt! Nur ein kleiner Sprung ins Leere, und der Abgrund, der mich von dem Vergessen trennte, mußte überflogen sein—, da trat ein Bild vor mich, das ich auf der Rückwanderung meiner Gedanken übersehen hatte: [...] (p. 89)

Evidentemente la puntuación delata que se trata de un monólogo interior impuro, pues no debería estar señalizada con ningún signo de puntuación, sin embargo, desde el punto de vista discursivo se corresponde completamente con el citado tipo. No obstante hay muchos más ejemplos de esta técnica tan innovadora (recordemos que esta obra fue publicada en 1915 por primera vez), aunque siempre se trata de frases muy breves, pues enseguida toma las riendas de nuevo el narrador para dirigir el discurso:

Warf mich zu Boden und sprang wieder auf. Ich durfte nicht sterben, durfte nicht! Ihretwegen, nur ihretwegen! Und wenn ich Funken aus meinen Knochen schlagen sollte, um mich zu erwärmen. (p. 117)

Es obvio que la inmensa mayoría de las referencias a los sentimientos o los estados de ánimo proceden del discurso consciente del narrador-protagonista, sin embargo no se agotan aquí los recursos. Debido a la confluencia de narrador y protagonista en un mismo personaje, cada adjetivo, cada verbo, cada adverbio encierra potencialmente una valoración personal:

²⁷ *Ibidem*, pp. 283-291.

Mich *ekelte* vor ihrem zudringlichen Lächeln und diesem wächsernen Schaukelpferdgesicht. (p. 11)

Willenlos hatte ich mich von Zwakh die Treppe hinunterführen lassen. (p. 66)

Einen Augenblick —kaum einen Herzschlag lang— *hatte es mir geschienen*, als klopfte da unten eine Hand gegen eine Eisenplatte— *fast unhörbar*. (p. 67)

Meine Augen *durchforschten* bei seiner Rede das Zimmer und *blieben unwillkürlich* auf einer Falltür am Boden *hafteten*. (p. 109)

Ich lauschte und lauschte.

Vergebens.

Nichts mehr.

Vor Ergriffenheit und Zittern mußte ich mich auf die Kante der Pritsche stützen, um nicht vornüber auf Laponder zu fallen. (p. 269)²⁸

Repugnancia, abandono, inquietud, curiosidad o impaciencia es lo que delatan las frases anteriores, y ello sin necesidad de introducirnos en la mente del personaje. Sin embargo, aún se pueden detectar más fórmulas para hacer presente las emociones de los personajes; sin ir más lejos, podemos fijarnos en las frases finales del último ejemplo, donde se aprecia claramente que la gesticulación y los movimientos del cuerpo, las reacciones mecánicas e irreflexivas se encargan de aportar su granito de arena a la caracterización interna de los personajes. Esto supone un nuevo punto en común con el género gótico, pues como ya pusimos de relieve en un epígrafe anterior, el autor de este tipo de novelas intentaba crear un efecto subjetivo en el lector a partir de una realidad objetiva, y de este modo acudió a la representación externa de las emociones para lograrlo. Y esto mismo es lo que nos encontramos en la obra que estamos analizando aquí, aunque también hay que señalar que su presencia es mucho más esporádica que en las obras más relevantes del género gótico. Un ejemplo bastante llamativo de esta técnica lo encontramos en el capítulo titulado *Schnee*:

Ich mußte mich verfärbt haben; ich merkte es an der Hast, mit der sie fortfuhr: [...] Mit aller Kraft biß ich die Zähne zusammen und jagte den heulenden Schmerz, der mich zerfetzte, in die Brust zurück. (p. 101)

Aquí vemos cómo, curiosamente, el protagonista refleja su propio estado interior a través de la reacción de su interlocutora a los signos externos que él manifiesta, y prosigue mostrando primero la expresión de su cara, para luego hacerla coincidir con los sentimientos que en esos momentos invaden su pecho. La escena es muy significativa y

²⁸ La cursiva es nuestra.

consideramos, además, que no es casual que precisamente en este punto opte el autor por la caracterización externa de las emociones, ya que el narrador-protagonista se encuentra ante un hecho de su pasado que permanecía completamente en el olvido, y que en esos precisos instantes parece querer recordar; así que su cuerpo reacciona de forma espontánea antes de que su mente procese el porqué de tal reacción. Algo parecido es lo que se espera del lector, quien puede evocar libremente los sentimientos que asocie a una reacción propia similar, sin necesidad de ser dirigido por la conciencia del narrador:

Charousek schwieg einen Moment. Ich sah, wie er geistesabwesend ins Leere blickte. Seine Finger streichelten mechanisch die Feile auf dem Tisch. (p. 144)

Estimamos oportuno llamar la atención sobre el hecho de que esta caracterización se produce casi exclusivamente en relación con otros personajes distintos al protagonista, lo cual es lógico, y consideramos que es una consecuencia de la estricta focalización interna que rige en toda la obra. Dado que en todo momento la información procede del narrador-protagonista, y que siempre se respeta esta focalización, la única manera de tener acceso a los pensamientos de los demás personajes es, bien a través de su propio discurso, o bien a través de la exteriorización de sus sentimientos, de modo que es evidente que esta fórmula es especialmente relevante en estos casos:

[...] er stockte, schien nicht gern davon zu reden; da nahm seine Miene plötzlich den Ausdruck grenzenlosen Erstaunens an, und er starrte auf meine Brust, als ob er dort etwas sähe.
Ohne auf meine Verwunderung zu achten, ergriff er hastig meine Hand und bat — fast flehentlich: [...] (p. 274)

Otra de las características que se constatan en esta obra pone de nuevo en evidencia su proximidad a la novela gótica, ya que aquí también ocurre que los escenarios y la ambientación afectan muy directamente a las emociones que sienten los personajes en cada momento. Como desde el comienzo de la lectura queda perfectamente construida la caracterización del espacio y de sus habitantes, la mera mención de una calle, casa o persona determinada asume un significado más allá del meramente denotativo y origina una afectación en el personaje que sólo se puede entender al conocer las connotaciones que rodean al elemento en cuestión. Esto es lo que pasa cada vez que sale a colación la figura del Golem o, por ejemplo, de

Wassertrum, que es un típico representante de toda la maldad que reside en el gueto judío; el siguiente fragmento procede del capítulo *Trieb* y en él Wassertrum y Pernath se enfrentan cara a cara por primera vez:

Noch nicht hatte ich den Mann [Wassertrum] in so unmittelbarer Nähe gesehen. Seine grauenhafte Häßlichkeit war es nicht, die einen so abstieß (sie machte mich eher mitleidig gestimmt: er sah aus wie ein Geschöpf, dem die Natur selbst bei seiner Geburt voll Wut und Abscheu mit dem Fuß ins Gesicht getreten hatte) — etwas anderes, Unwägbares, das von ihm ausging, trug die Schuld daran.

Das »Blut«, wie Charousek es treffend bezeichnet hatte.

Unwillkürlich wischte ich mir die Hand ab, die ich ihm bei seinem Eintritt gereicht hatte. (p. 177)

Sin embargo, es el marco escénico el que ejerce una mayor influencia en este sentido. Ya hemos señalado las características externas del lugar, pero ahora vamos a comprobar cómo esto deja una huella palpable en los personajes de la novela, y en especial en la figura de Athanasius Pernath. Sin duda, el fragmento más llamativo y a la vez más esclarecedor es el que se encuentra en el capítulo *Prag*, allí encontramos una segunda descripción del gueto, ésta mucho más subjetiva, pues es la visión particular que Pernath tiene del lugar, de cómo lo siente y cómo le afecta. El fragmento es bastante extenso, por ello nos limitaremos a exponer sólo una parte:

[...] Und manchmal fährt da ein schwaches Beben durch ihre Mauern, das sich nicht erklären läßt, Geräusche laufen über ihre Dächer und fallen in den Regenrinnen nieder — und wir nehmen sie mit stumpfen Sinnen achtlos hin, ohne nach ihrer Ursache zu forschen.

Oft träumte mir, ich hätte diese Häuser belauscht in ihrem spukhaften Treiben und mit angstvollem Staunen erfahren, daß sie die heimlichen eigentlichen Herren der Gasse seien, sich ihres Lebens und Fühlens entäußern und es wieder an sich ziehen können — es tagsüber den Bewohnern, die hier hausen, borgen, um es in kommender Nacht mit Wucherzinsen wieder zurückzufordern.

Und lasse ich die seltsamen Menschen, die in ihnen wohnen wie Schemen, wie Wesen — nicht von Müttern geboren —, die in ihrem Denken und Tun wie aus Stücken wahllos zusammengefügt scheinen, im Geiste an mir vorüberziehen, so bin ich mehr denn je geneigt zu glauben, daß solche Träume in sich dunkle Wahrheiten bergen, die mir im Wachsein nur noch wie Eindrücke von farbigen Märchen in der Seele fortglimmen.

Dann wacht in mir heimlich die Sage von dem gespenstischen Golem, jenem künstlichen Menschen, wieder auf. [...] (pp. 30-31)

Dejando a un lado la antropomorfización de la que ya hablamos anteriormente y que es resultado de su particular visión de las cosas, es curioso que justo en este punto el protagonista mencione por primera vez la leyenda del Golem. La visión del gueto produce una serie de reflexiones y sensaciones en el protagonista, dice sentirse como un objeto inerte, como un fantasma sin conciencia ni razonamiento, en comparación con las casas que allí se alzan, que se le antojan dotadas de vida y alma. Y en ese preciso

momento llega la alusión al Golem, un ser sin alma propia, artificial y mecánico, que es exactamente la apreciación que él tiene de sí mismo. Es evidente que no es el gueto en sí el que le trae a la memoria al mítico ser de la leyenda, sino el sentimiento que este lugar le transmite. Es curioso que poco después Prokop tenga pensamientos similares a los de su amigo Pernath al sentir la presencia del viento:

Ein dunkler Verdacht stieg damals in mir auf: was, wenn am Ende wir Lebewesen auch so etwas Ähnliches wären wie solche Papierfetzen? — Ob vielleicht ein unsichtbarer, unbegreiflicher “Wind” auch uns hin- und hertreibt und unsre Handlungen bestimmt, während wir in unserer Einfalt glauben, unter eigenem freiem Willen zu stehen? [...] (p. 48)

La explicación viene después de la mano de Vrieslander, quien atribuye el estado de ánimo de Prokop a la historia contada por Pernath acerca del libro Ibbur (cfr, pp. 48-49). Posteriormente, cada alusión a las calles del gueto u otras con similares características vuelve a teñir la mente del protagonista con estas impresiones (cfr. pp. 105-106), manteniendo vivo el estigma del Golem, como cuando se adentra en la Goldmachergasse (cfr. p. 204). Por lo demás, este lugar siempre aparece bajo la oscuridad de la noche y envuelto en un halo de misterio y culpa, como si todo acto que allí se produzca tuviera que ser necesariamente negativo:

Das Fehlen jeglichen Geräuschs zu meinen Häupten sagte mir, daß ich mich immer noch in der Gegend des Judenviertels, das nachts wie ausgestorben ist, befinden mußte. Obwohl ich schon eine Ewigkeit gewandert war. Belebte Straßen oder Plätze über mir hätten sich durch fernes Wagenrasseln verraten.

Eine Sekunde lang würgte mich die Furcht: was, wenn ich im Kreise herumging?! In ein Loch stürzte, mich verletzte, ein Bein brach und nicht mehr weitergehen konnte?! (p. 112)

Como vemos, cualquier alusión al lugar conlleva el despertar de todas estas connotaciones, y, de hecho, Pernath no alberga más que sospechas y sentimientos negativos en relación con cualquier cosa que proceda de este barrio. Sólo Mirjam y su padre, Hillel, son capaces de transmitirle buenas sensaciones, y, como sabremos después, son las dos personas que le ayudarán a alcanzar la inmortalidad.

Apenas hemos hecho alusión a la plasmación de la conciencia de los demás personajes, pues, como ya se ha señalado, la narración entera pasa por ser un producto de la mente de Pernath. Es su conciencia la que está presente en todo momento, y los demás habitantes de la obra son meros espectadores. Todo lo que sabemos de su vida interior está filtrado por la percepción del protagonista indiscutible de la obra, y lo conocemos, bien por las intervenciones directas de estos personajes, o bien, gracias a la

expresión externa de sus gestos, por lo que consideramos innecesario dedicarle un estudio más exhaustivo a este punto.

6. 5. El efecto de realidad

Para construir el hecho fantástico es preciso que uno o más componentes de la ficción tengan rasgos de verosimilitud, por lo tanto, la cuestión que trataremos en este epígrafe está directamente relacionada con el género fantástico al que se adscribe la obra.

Hemos observado que no todas las novelas góticas ponen el mismo énfasis en crear un auténtico efecto de realidad, y, desde luego, las propuestas planteadas difieren bastante entre sí, pues no hay más que comparar la tímida presentación del marco escénico de *The Caslte of Otranto* con la profusión de *The Mysteries of Udolpho* o *Frankenstein*. Las tres novelas que hemos mencionado a modo de ejemplo son ciertamente muy significativas, pues pertenecen a las distintas fases del desarrollo del género gótico canónico: su comienzo, su momento de máximo esplendor y el inicio de su declive. Al examinar estas obras se deduce que la evolución de la novela gótica marcó un claro camino en cuanto a la representación de la realidad dentro del mundo ficcional. En sus comienzos el autor juzgaba suficiente dar un cierto toque de historicidad y veracidad a los hechos con la mera mención a reyes y reinos de un remoto pasado medieval y una ubicación espacial lo suficientemente lejana, aunque fiel a la realidad extraliteraria, como para no afectar directamente al lector. Sin embargo, a medida que el género fue progresando y perfeccionando sus técnicas, también fue cambiando la estrategia del autor en este punto. Cada vez se concedió más importancia a la verosimilitud de los paisajes y lugares descritos y a la reproducción más o menos fiel de los usos y costumbres de los habitantes de esas zonas y épocas, ambas todavía lejanas. Poco a poco la ubicación en el tiempo y en el espacio se fue acercando más a la realidad de los lectores, y las historias dejaron de desarrollarse en países exóticos y en tiempos remotos para elegir lugares que presentaran grandes similitudes con la

fisonomía de las ciudades y pueblos habitados por ellos; ahora los personajes de las novelas hablaban y se comportaban como los propios lectores y poco a poco lo fantástico se fue instalando en la casa de al lado como sucede con *Melmoth*. Meyrink también presenta un escenario real y moderno en *Der Golem*, aunque, dada la complejidad de la obra, habrá que prestar mucha atención a cada uno de los elementos.

El caso de *Der Golem* es ciertamente contradictorio en este punto y en cierto modo se desvía de las obras analizadas anteriormente. Es evidente que existe una intención clara de dar credibilidad y de dotar de realismo a lo narrado, y para ello el autor emplea una serie de recursos ya tipificados. Uno de éstos es la elección de un narrador autodiegético para dar vida a la totalidad de la obra. Aun a riesgo de resultar excesivamente subjetivo el texto final, la fiabilidad que proporciona el conocer los acontecimientos de primera mano es una de las mejores opciones para conseguir que el relato resulte verosímil. La ubicación de los hechos en un lugar real del mundo extraliterario también aporta una mayor credibilidad, y en este caso no es, como en otras obras, la mera mención de la ciudad de Praga lo único que confiere realismo al enunciado, sino que este efecto se debe, de forma muy especial, a la estudiada caracterización del lugar. Desafortunadamente el barrio judío tal y como lo describe Meyrink ya no está en pie y una visita a la capital bohemia nos conduciría a una búsqueda infructuosa de la Hahnpaßgasse, o de la Altschulgasse tal y como están retratadas en *Der Golem*, sin embargo los testimonios que quedan de cómo era su estado en torno a la última década del siglo XIX y principios del XX (dibujos, pinturas, fotos, descripciones de viajeros, etc.) dejan constancia de la fidelidad con que el autor austriaco plasmó este barrio en sus obras. Buena cuenta de ello ofrece también Ripellino en su obra *Praga Mágica*, donde hace un recorrido por la imagen que se transmite de la ciudad a través de las obras de autores que vivieron en ella; aquí se lee lo siguiente acerca del gueto:

Lo pintoresco del gueto (como aparece en las fotos amarillentas y en los cuadros de Jan Minarik, Antonín Slavicek y otros pintores de principios de este siglo) nacía del contorsionismo de su arquitectura, del tupido encajamiento de sus imbricadas chabolas torcidas, desenladrilladas, húmedas, infectas, refugio para el rey Roedor y su plebe de ratones. Era un caprichoso laberinto de callejones sucios y sin adoquinar, tan estrechos como las galerías de una mina y donde la escoba del sol raramente entraba a barrer la inmundicia de las sombras. Feas calles enfermas, que atravesaban la barriga de un caserón, desviándose repentinamente hacia un lado, para finalmente darse de bruces —como murciélagos— contra una pared ciega. Callejas como rendijas recorridas

Vista del cementerio judío.

(Fuente: O. Schürer, *Prag*)



117. DER ALTE JUDENFRIEDHOF

117. STARÝ ŽIDOVSKÝ HŘBITOV

por rociadas de tufo y moho. Calles en zig-zag, con faroles en las esquinas, cloacosos charcos y portalones de hierro de arco ojival. Estrechos intestinos, cuyos salientes y recodos les conferían cierto toque borracho, tambaleante, onífrico.²⁹

Ripellino refiere tambien en su libro que alguna de las leyendas mencionadas en la obra de Meyrink en relación con determinados lugares forma parte de la historia real de la ciudad. Es el caso de la “Goldmachergasse” —la callejuela de Oro según la versión del autor italiano—, de la que se dice en la novela que era el lugar donde se asentaban los alquimistas, extremo que es corroborado por Ripellino circunscribiéndolo a la época del reinado de Rodolfo II; lo mismo ocurre con la torre Daliborka, también conocida con el apelativo de “Hungereturm”, como manifiesta Pernath en la obra de Meyrink, pues acerca de ella Ripellino explica cuál es el hecho histórico que dio lugar al nombre que ostenta el edificio:

[...] tomó el nombre del caballero Dalibor z Kojozed, que fue encerrado en ella a finales del siglo XV, por haber apoyado a los campesinos [...]. Temiendo enloquecer en el oscuro calabozo por la soledad y el eterno silencio, sin vislumbrar jamás ni un jirón del cielo, Dalibor mandó que le compraran un violín, y con asiduo ejercicio alcanzó tal maestría, que desde todos los rincones de Praga llegaban los curiosos a escuchar, bajo la torre, sus sonatas. [...] El violinesco sollozo cesó tan sólo cuando Dalibor cayó (1498) bajo el hacha del verdugo. Pero toda fábula exige una razón: por ello, la quejumbrosa música no era sino el grito desgarrador de Dalibor torturado en el potro, que en la jerga de los verdugos se denominaba, precisamente, “violín”. Lo que no quita que en las noches de luna se oiga aún su sonido dentro de la torre embrujada.³⁰

Detalles tan característicos del barrio judío como la pobreza reinante, el ambiente de los numerosos locales nocturnos, la vida cotidiana de sus habitantes o la gran cantidad de tiendas de cambalacheros y ropavejeros, uno de los negocios más prósperos y abundantes en la Praga de fin del siglo XIX³¹, están también plasmados en la novela a través de algunos de los personajes más interesantes, como son Hillel, Charousek, Rosina o Wassertrum, creando así escenas que casi podríamos calificar de costumbristas. Al lado de esto, la mención de los monumentos y de los edificios más significativos de la ciudad, como el Hradschin, la torre Daliborka, la Catedral de San Vito o el puente de Carlos, terminan de completar el retrato de la ciudad. Es decir, que

²⁹ A. M. Ripellino, *Praga mágica*, cit., p. 157.

³⁰ *Ibidem*, p. 132-33.

³¹ Cfr., *ibidem*, cit., p. 171ss.

Meyrink se esfuerza por reflejar en su obra una ciudad real, que él conocía perfectamente, ya que vivió en ella entre 1883 y 1905³².

En algunas novelas góticas vimos que, junto a todo esto, la ubicación temporal también tenía una gran importancia a la hora de dar credibilidad a los hechos, sin embargo esta obra no pone el acento en este punto. Sí se menciona, y con un énfasis a veces muy marcado, el transcurso del paso del tiempo —las estaciones del año, los meses (un capítulo se titula *Mai*), las horas, e incluso a veces los minutos y segundos—, sin embargo no ocurre lo mismo con la ubicación precisa de los sucesos en el tiempo. Sólo se alude a lo largo de la obra a dos hechos históricos y además se hace de forma anecdótica, se trata de la caída del puente de Carlos como consecuencia de una crecida en el río, y el saneamiento del barrio judío. No obstante, estas escasas alusiones son suficientes para determinar con cierta precisión el tiempo en que, presumiblemente, se desarrollan los hechos narrados, pues se sabe que el citado puente se derrumbó parcialmente en 1890 y el saneamiento del barrio judío se ordenó en 1893³³, por lo tanto se trata de unas fechas lo suficientemente cercanas a la composición y publicación de la obra, como para que estos hechos pervivieran en el recuerdo de los lectores. De este modo podemos concluir que el relato principal está construido de forma que potencia el efecto de realidad.

También en el plano del primer nivel narrativo encontramos alguna de estas mismas características. Sabemos ya que el narrador es también el protagonista de este relato marco, y, como en el caso anterior, su discurso es de carácter predominantemente subjetivo. No obstante, hay una clara diferencia con respecto al relato principal, ya que en el capítulo final, una vez que el narrador-protagonista se ha despertado de su sueño, se suceden una serie de diálogos —todos ellos breves y muy vivos— entre este narrador anónimo y otros personajes ajenos a la historia principal. Esta simple modificación no es ni insignificante ni casual, ya que repercute muy directamente en la apreciación final del discurso, que resulta mucho más neutro y objetivo al no estar tamizado en todo momento por la visión del narrador. Veamos dos ejemplos:

³² F. Smit, *Gustav Meyrink.... cit.*, pp. 7-9.

³³ A. M. Ripellino, *Praga mágica, cit.*, p. 176.

»Befehlen, bitt schön?« fragte die Kellnerin, ein dralles Mädel, in einen rotsamtenen Frack buchstäblich hineingeknallt.

»Kognak, Fräulein. —So, danke. —Hm. Fräulein!«

»Bitte?«

»Wem gehört das Kaffeehaus?«

»Dem Herrn Kommerzialrat Loisitschek. Das ganze Haus gehört ihm. Ein sehr feiner reicher Herr.«

Aha, der Kerl mit den Schweinszähnen an der Uhrkette! Erinnere ich mich. [...] (p. 303)

»Fräulein, wie heißt der Marqueur?« Wiederholte ich meine Frage. Ich sehe ihr an, sie hätte lieber gehört: Fräulein, warum tragen Sie nicht nur einen Frack? Oder etwas Ähnliches, aber ich frage es nicht; mir geht mein Traum zu sehr im Kopf herum.

»No, wie wird er denn heißen«, schmollt sie, »Ferri heißt er halt. Ferri Athenstädt.«

So so? Ferri Athenstädt! — Hm, also wieder ein alter Bekannter.

»Erzählen Sie mir doch recht, recht viel von ihm, Fräulein«, girre ich, muß mich aber sofort mit einem Kognak stärken, »Sie plaudern gar so herzig!« (Ich ekle mich vor mir selber.)

Sie neigt sich geheimnisvoll dicht zu mir, damit mich ihre Haare im Gesicht kitzeln, und flüstert: »Der Ferri, der war Ihnen früher ein ganz Geriebener. —Er soll von uraltem Adel gewesen sein — es ist natürlich nur so ein Gerede, weil er keinen Bart nicht trägt — und furchtbar viel Geld g'habt habn. Eine rothaarige Jüdin, die schon von Jugend auf eine 'Person' war« —sie schrieb wieder rasch ein paarmal ihren Namen auf— »hat ihn dann ganz ausgezogen.— Punkt! Geld mein ich natürlich. No, und wie er dann kein Geld nicht mehr gehabt hat, ist sie weg und hat sich von einem hohen Herrn heiraten lassen: von dem ...« (pp. 304-305)

En estos dos fragmentos (pertenecientes ambos a una misma conversación) se aprecian varios detalles. Por un lado, observamos que la conciencia del narrador no desaparece totalmente de estas intervenciones dialogadas, pero se limita a reflexionar y extraer conclusiones, nunca interrumpe el discurso del interlocutor, como ocurría en el relato principal. Por otro lado, la participación de otras personas completamente ajenas a la historia principal supone la entrada de una corriente de aire fresco en el relato, y aporta mayor objetividad y credibilidad.

Por último, queremos llamar la atención sobre una cuestión del lenguaje, y es que puede observarse que aquí el autor intenta reproducir la forma de hablar menos culta y formal, propia del lenguaje familiar o coloquial de las gentes normales, algo más incorrecto gramaticalmente, pero tremadamente expresivo, dando así más fuerza al realismo que estamos describiendo. Hay que aclarar que esto no se restringe al ámbito del relato marco, pues también hay ejemplos similares dentro de la narración protagonizada por Pernath, donde incluso algunos personajes muestran ciertos rasgos dialectales.

Finalmente queda comentar que también en el relato marco la caracterización del escenario juega un papel importante en la creación del efecto de realidad. La acción no

se ha movido de la vieja capital bohemia, pero la Praga que encontramos ahora es más moderna e impersonal, el barrio judío ha sido saneado y no queda rastro de sus callejuelas estrechas de ambiente mortecino, incluso ha desaparecido la sensación de aislamiento que reinaba allí. Apenas quedan testigos de una época anterior, de modo que se ha perdido todo vínculo con las míticas leyendas de la ciudad. Es, en suma, la Praga en la que viven Meyrink y sus coetáneos.

Hasta aquí sólo hemos podido constatar, una vez más, la similitud que presenta la obra con las características del género gótico. Sin embargo, todo esto se desvanece en las páginas finales, y lo hace en dos fases, como veremos a continuación. El comienzo del último capítulo describe el despertar del protagonista anónimo y su paulatina toma de contacto con la realidad. En esos momentos comprende que ha tenido un extraño sueño:

“— — — wie ein Stück Fett!”
Das ist der Stein, der aussieht wie ein Stück Fett.
Die Worte gellen mir noch in den Ohren. Dann richte ich mich auf und muß mich besinnen, wo ich bin.
Ich liege im Bett und wohne im Hotel.
Ich heiße doch gar nicht Pernath.
Habe ich das alles nur geträumt?
Nein? So träumt man nicht.
Ich schaue auf die Uhr: kaum eine Stunde habe ich geschlafen. Es ist halb drei.
Und dort hängt der fremde Hut, den ich heute im Dom auf dem Hradschin verwechselt habe, als ich beim Hochamt auf der Betbank saß. (p. 301)

De esta manera se revela que los acontecimientos narrados entre el segundo y el penúltimo capítulo han formado parte de un sueño y esto implícitamente pone en entredicho el realismo que tan concienzudamente había sido construido, ya que si efectivamente se trata de un sueño, entonces los acontecimientos que se relatan no han tenido lugar en realidad; aunque, por otro lado, es poco creíble imaginar un sueño tan nítido y detallado como éste; por lo tanto queda en el aire la respuesta a la pregunta que el mismo personaje se hace y que también se plantearía cualquier lector —«Habe ich das alles nur geträumt? Nein? So träumt man nicht»—. Mientras, en el relato del primer nivel diegético tienen lugar una serie de acontecimientos que también van dirigidos a romper el efecto de realidad. Así este personaje anónimo decide salir a recorrer la ciudad, y se asombra al reconocer que los lugares por los que pasea son los mismos en los que transcurrió su sueño, aunque con ligeras transformaciones debidas al paso del

tiempo; lo mismo ocurre con algunos personajes, que aparecen ante sus ojos muy envejecidos. Este proceso culmina en el momento en que se encuentra cara a cara con Pernath. La posibilidad de que una persona pueda reproducir en su sueño ciertos acontecimientos de la vida real de alguien completamente ajeno a él —extremo que es insinuado por Pernath— choca frontalmente con la experiencia de la razón, y afecta a la credibilidad y al realismo de la obra. En este punto es donde lo fantástico cobra más fuerza, y se adueña de toda la narración. Y el hecho de que un suceso de este tipo tenga lugar en el mismo marco en el que se encuentra el lector de la novela aumenta, sin duda, la sensación de incredulidad. La obra presenta una fuerte tensión entre los dos extremos, pues la perfecta recreación del mundo real se enfrenta a una serie de hechos rechazados por la razón.

6. 6. Tratamiento de los personajes

Quizás el primer punto que habría que tratar de comprobar es si, al igual que en las novelas góticas clásicas, existen aquí también los grupos enfrentados de perseguidores y perseguidos. Para ello tendremos que fijarnos nuevamente en los sentimientos de Pernath, especialmente los que alberga en los momentos inmediatamente anteriores o posteriores a sus tomas de contacto con el Golem y demás seres del mundo espiritual. El siguiente fragmento presenta la reacción del protagonista después de su primer encuentro con la citada criatura:

Da plötzlich sitze ich wieder ohne Hut, ohne Mantel am Tische und bin ich. Ich, ich.
Athanasius Pernath.

Grausen und Entsetzen schütteln mich, mein Herz raste zum Zerspringen, und ich fühlte:
gespenstische Finger, die soeben noch in meinem Gehirn herumgetastet, haben von mir
abgelassen.

Noch spürte ich im Hinterkopf die kalten Spuren ihrer Berührung. (p. 27)

A partir de este momento, cada aparición de este ser viene precedida por manifestaciones similares:

[...] und ich spürte, daß mein Herz zu schlagen aufhörte und ängstlich flatterte. (p. 64).

Ein tiefes Grauen, gegen das ich mich vergeblich wehrte, das ich nicht einmal mehr durch die Erinnerung an die Briefe niederkämpfen konnte, lähmte jedes Weiterdenken, und mein Herz fing an, sich zu krampfen.

Hastig sagte ich mir vor mit steifen Lippen, es sei nur der Wind, der da so eisig aus der Ecke herüberwehe, sagte es mir vor, schneller und schneller, milt pfeifendem Atem — es half nicht mehr: [...] (pp. 118-119)

Es evidente que el protagonista se siente amenazado por el Golem, cualquier indicio de su presencia le hace caer en un estado de angustia y su cuerpo se paraliza; sin embargo, no se trata del mismo tipo de intimidación que encontramos en *The Castle of Otranto* o en *Frankenstein*, pues en ningún momento llega a sentir que su vida corre peligro. La amenaza que esconde el Golem es mucho más íntima e inquietante, afecta a la esencia humana de su perseguido, pues lo que teme Pernath cada vez que este ser entra en su mente es recordar esa parte de sí mismo que está encerrada en el olvido, y descubrir de esta forma que quizá no es quien cree ser, encontrarse con su otra identidad. En el fragmento que insertamos a continuación se aprecia este sentimiento con toda claridad, reproduce el momento en que Pernath pasa la noche frente al Golem, en la habitación sin acceso de la *Altschulgasse*:

Immer wieder: der weiße Fleck — — — der weiße Fleck — —! Eine Karte, eine erbärmliche, dumme, alberne Spielkarte ist es, schrie ich mir ins Hirn hinein — — — umsonst, — — jetzt hat er sich dennoch — dennoch Gestalt erzwungen — der Pagat — und hockt in der Ecke und stiert herüber zu mir mit *meinem eigenen Gesicht*. [...] Ich durchstöberte die Zimmerecke, die jetzt im stumpfen Morgenlichte lag: Scherben, dort eine rostige Pfanne, morsche Fetzen, ein Flaschenhals. Tote Dinge, und doch so merkwürdig bekannt!

Und auch die Mauern — wie Risse und Sprünge darin deutlich wurden! — wo hatte ich sie nur gesehen?

Ich nahm das Kartenpäcken zur Hand — es dämmerte mir auf: Hatte ich die nicht einst selbst bemalt? Als Kind? Vor langer, langer Zeit? (pp. 119-120)

El protagonista comienza a recordar detalles de su niñez y observa las coincidencias entre ese ser y él, así nace el miedo a descubrir lo que cada vez es más obvio: que el Golem habita en él. A la vez, este hecho deja al descubierto que lo que realmente le persigue no es otra cosa que su propio pasado, como también le ocurría al malvado tirano de Otranto en la obra de Walpole, con la diferencia de que Manfred huía de las oscuras intrigas familiares de épocas anteriores, mientras que a Pernath es el desconocimiento de su propia historia lo que le atormenta.

Los demás personajes de la obra muestran un comportamiento muy diferente al del personaje principal. La mayor parte de ellos son simples víctimas de la leyenda y, al no tener ningún vínculo personal con ella, sólo temen la manifestación sobrenatural del

Golem. De modo que la repentina aparición, por las calles del gueto, de un personaje ataviado con extraños ropajes antiguos, coincidiendo con la comisión de una serie de delitos, desata en ellos un miedo ligado a la superstición: una vez más la leyenda se ha hecho realidad. Sólo hay un pequeño grupo de personas que se sustraen a esta interpretación, son aquellos que también pertenecen al mundo espiritual del que procede el Golem, quienes, evidentemente ni se sienten perseguidos ni ven amenaza alguna en todos estos hechos.

A diferencia de la gran mayoría de las novelas góticas canónicas, en esta historia no se puede hablar de una dicotomía estricta entre buenos y malos, es más, en el ámbito de la trama principal no hay tal división entre los personajes, pues el Golem, a pesar del miedo que infunde, no causa ningún mal, ni es responsable en sí mismo de desgracia o perversión alguna. Mientras que los demás personajes se dividen entre Pernath y sus amigos, que son totalmente neutros, ya que no ostentan rasgos ni de un tipo ni de otro, y Hillel y su hija Mirjam, que son caracterizados como extremadamente bondadosos; así por ejemplo, de Hillel se dice que a pesar de su pobreza no puede dejar de ayudar a los que son aún más pobres, aunque por ello él se quede sin qué comer (cfr. pp. 148-149). Claramente opuesto a ellos se encuentra Wassertrum, pero éste pertenece principalmente a la trama secundaria (aunque, como hemos dicho, las dos acciones se cruzan en la figura de Pernath). Así es como en esta segunda trama sí podemos hablar de una dicotomía entre buenos y malos. De un lado está el citado cambalachero, de quien su descripción ya lo dice todo:

Sein starres, gräßliches Gesicht mit den runden Fischaugen und der klaffenden Oberlippe, die von einer Hasenscharte gespalten ist. Wie eine menschliche Spinne kam er mir vor, die die feinste Berührung ihres Netzes spürt, so teilnahmlos sie sich auch stellt. (p. 13)

Angelina, por ejemplo, le llama “Oger” y “Verbrechergesicht” (cfr. p. 97). Además de su extrema fealdad, posee otros atributos igual de reveladores: es avaro, usurero y rencoroso. Es el personaje que más se acerca a los típicos tiranos de la novela gótica; si ellos tenían el poder absoluto sobre su reino, castillo o prisión, Wassertrum controla todo el barrio judío, pero tiene la precaución de mover sus hilos desde la protección del anonimato, con lo que su daño puede ser mucho mayor. Su víctima principal es el doctor Savioli, en quien cree ver al causante del suicidio de su hijo, pero no duda

tampoco en arremeter contra cualquier otra persona con tal de conseguir su meta; por eso también ejerce toda su presión contra Angelina o el propio Pernath, a este último consigue meterlo en la cárcel por medio de una serie de tretas. Junto al cambalachero se encuentran otros personajes del gueto, como Rosina, de la que se dice que es su hija o quizás su sobrina, o los mellizos Jaromir y Loisa; éstos más bien representan la cara más deprimida de la ciudad, hacen gala de comportamientos licenciosos y están relacionados con pequeños delitos. Sin embargo, no puede decirse que sean auténticos malvados, ni mucho menos tiranos, como hemos afirmado de Wassertrum. Más bien se ven abocados a llevar este tipo de vida por sus penurias económicas, por necesidad. En este mismo grupo se puede incluir al estudiante Charousek, quien se muestra tan rencoroso y vengativo como el propio Wassertrum a quien odia, y contra quien ha orquestado una terrible venganza. Del otro lado están la pobre Angelina y su amante, el doctor Savioli, quienes a pesar de tener una relación adultera (ella está casada) no están marcados por ningún tipo de connotación negativa —aunque tampoco positiva—, ellos son sólo las víctimas del perverso Wassertrum.

Otra división, ya mencionada anteriormente, tiene que ver con la forma de aceptar los hechos sobrenaturales. También aquí hay diferencias entre los personajes afectados por tales acontecimientos. Por un lado se encuentra Hillel, que desempeña el papel de guía espiritual del inexperto Pernath; este personaje está completamente familiarizado con el mundo transcendental que está empezando a manifestarse en el protagonista, porque él es un representante de este mundo en la tierra (su profesión ya es un indicio de ello, pues como él mismo dice: «[...] ich bin nur ein armseliger Archivar im jüdischen Rathaus und führe die Register über die Lebendigen und die Toten» [p. 127], por lo tanto, no siente extrañeza, ni vacilación, ni miedo o angustia:

Hillel erriet offenbar meine Gedanken, denn er lächelte freundlich, wobei er mir von der Bahre aufstehen half, mit der Hand auf einen Sessel wies und sagte:
»Es ist auch nichts Wunderbares dabei. Schreckhaft wirken nur die gespenstischen Dinge — die Kischuph — auf den Menschen; das Leben kratzt und brennt wie ein härener Mantel, aber die Sonnenstrahlen der geistigen Welt sind mild und erwärmend.« (pp. 83-84)

Muy cercano a éste se encuentra Laponder, un compañero de celda del protagonista, quien también tiene una intensa vida espiritual y sabe de las experiencias de Pernath («Sie müssen, ich weiß das jetzt, gewisse, seltsame Dinge erlebt haben, die

mich nah angehen —näher, als Sie ahnen können — —ich bitte Sie, sagen Sie mir alles!» [p. 275], le dice Laponder a Pernath), de modo que para él tampoco resulta extraordinario nada de lo que éste le cuenta. Otro grupo de personajes está compuesto por los amigos de Pernath: Vriesländer, Zwakh, Prokop. Ellos son testigos de dos de los “encuentros” del protagonista con el Golem y en ambas ocasiones parecen encontrar una explicación natural a todo lo que le ocurre; así, por ejemplo, cuando Pernath es invadido por el espíritu del Golem en el momento en que Vrieslander está tallando una figura que asombrosamente se parece a este ser, lo único que les causa estupor, y quizás miedo, a todos ellos es precisamente la semejanza de la talla con el ser de la leyenda, mientras que la transformación de su amigo pasa totalmente inadvertida: «Sie haben so fest geschlafen, daß Sie nicht merkten, wie wir Sie schüttelten», sagte Josua Prokop zu mir, “der Punsch ist aus, und Sie haben alles versäumt”» (pp. 64-65). Sin embargo, parece evidente que sí entienden qué es lo que le ocurre a su amigo, pues en la siguiente ocasión en la que el Golem se manifiesta en el cuerpo de Pernath, deciden llevarle junto a Hillel, argumentando que «der Archivar Hillel kennt sich aus in solchen Dingen» (p. 81). Es decir que estos personajes están en un punto intermedio entre el grueso de la población y aquellos otros que participan del mundo espiritual; conocen la leyenda, e incluso alguno ha tenido la experiencia de ver al Golem, en cambio la idea de que éste se manifieste a través de su amigo les provoca una total turbación, pues sienten el peligro de lo inexplicable demasiado cerca.

El conjunto de los habitantes anónimos del barrio se manifiesta como simples personas supersticiosas que dan crédito a la leyenda. Al ver aparecer a Pernath vestido con esos extraños ropajes huyen despavoridos, sin siquiera intentar comprobar quién es esa persona. Son las mismas reacciones que presentan los criados de *The Castle of Otranto* o tantas otras novelas góticas.

Por último, resulta también interesante que en esta obra de Meyrink se aprecien ciertas transformaciones en los personajes, del mismo modo que ya las observamos en las novelas góticas. El ejemplo más evidente y espectacular es el del propio protagonista. Al principio aparece como un simple tallista de piedras preciosas y reparador de piezas antiguas, una persona normal, con una vida bastante gris y aburrida (hay que aclarar que no se afirma tal cosa de él, pero la descripción de la vida en el

barrio judío como monótona y sombría hace que se traslade esta misma apreciación a todos y cada uno de sus habitantes, y por ende también a Pernath); sin embargo, después de un largo proceso en el que interviene, entre otros, el Golem, al final se descubre en él a una persona muy especial, pues es ni más ni menos que uno de los elegidos para alcanzar la inmortalidad —hecho que, por otro lado, llevaba impreso en su propio nombre, Athanasius, nombre que procede del griego «ἀθάνατος» y significa “el inmortal”—. Algo similar ocurre con las figuras de Hillel y Mirjam. En el gueto sólo se conoce de ellos sus aspectos más superficiales: que son extremadamente pobres y que él es además archivero de profesión. Sin embargo, en su interior también se esconden unas personalidades mucho más complejas, ambos tienen una intensa vida espiritual, en especial Hillel, que es quien guía a Pernath en su camino hacia la inmortalidad, y les aguarda un futuro prometedor en un universo diferente, y así lo expresa Mirjam con total claridad:

Die Welt ist dazu da, um von uns kaputt gedacht zu werden, hörte ich einmal meinen Vater sagen — dann, dann erst fängt das Leben an. — Ich weiß nicht, was er mit dem ‘Leben’ meinte, aber ich fühle zweilen, daß ich eines Tages so wie: ‘erwachen’ werde. Wenn ich mir auch nicht vorstellen kann, in welchen Zustand hinein. Und Wunder müssen dem vorhergehen, denke ich immer. (p. 158)

En el último capítulo aparece Mirjam junto a Pernath, en la misteriosa casa ‘an der Mauer zur letzten Latern’:

Als es sich öffnet, sehe ich dahinter ein tempelartiges, marmornes Haus und auf seinen Stufen:
Athanasius Pernath

Und an ihn gelehnt:

Mirjam,

Und beide schauen hinab in die Stadt.

Einen Augenblick wendet sich Mirjam um, erblickt mich, lächelt und flüstert Athanasius Pernath etwas zu.

Sie ist so jung, wie ich sie heut nacht im Traum gesehen. (pp. 311- 312)

En otros personajes no se operan transformaciones como las que acabamos de describir en Pernath y Mirjam. En su lugar, lo que ocurre es que el desarrollo de los hechos deja al descubierto su verdadera identidad que intentaban ocultar por todos los medios. El caso más obvio es el de Wassertrum. A los ojos de Pernath, y por lo tanto del común de los habitantes del gueto, es un simple cambalachero, que aparentemente lleva una vida sencilla dejando transcurrir el tiempo sin que nada cambie a su alrededor, se le

supone pobre por su indumentaria y por el tipo de tienda que regenta, sin embargo Charousek se encarga de desarticular esta idea de él:

»Aaron Wassertrum! Er zum Beispiel ist Millionär — fast ein Drittel der Judenstadt ist sein Besitz. Wissen Sie es denn nicht, Herr Pernath?!«

Mir blieb förmlich der Atem im Mund stecken. »Aaron Wassertrum! Der Trödler Aaron Wassertrum Millionär?!« (p. 33)

Después sabremos a través del mismo Charousek muchas más cosas de este tenebroso personaje, la más llamativa de ellas es que se trata de su padre.

Queda sólo hacer una breve mención al relato-marco. Aquí no se puede llegar a constatar ninguna dicotomía entre buenos y malos, ni tampoco entre los que creen y los que no creen en la leyenda del Golem, porque el único personaje desarrollado es el del protagonista; en principio todos los personajes que aparecen aquí pertenecen a la época actual y no a la de Pernath, es decir, que no conocieron el antiguo gueto judío y sus historias porque viven en él después de su saneamiento. En consecuencia, se muestran ajenos a este mundo de supersticiones, de modo que niegan la posibilidad de que la leyenda se manifieste realmente. Sólo quizás el protagonista llega a plantearse esta posibilidad, y desde luego esto se debe a su experiencia directa con esta realidad. En cuanto a si se produce o no una transformación en él, todo indica que sí, pues se da a entender que esa persona ha recibido la herencia del Golem a través de su sueño, pero la solución está abierta a todas las posibilidades, del mismo modo que el final de la obra no es concluyente.

En consecuencia, podemos afirmar aquí que, igual que ocurre en las novelas góticas, nada ni nadie es lo que parece a simple vista. Los papeles de unos y otros han sufrido un cambio radical en el transcurso de la trama.

6. 7. El cronotopo gótico

Hablar del cronotopo gótico es, sobre todo, hacer referencia a un conjunto de características espacio-temporales, en las que el castillo u otras edificaciones similares se configuran como el elemento aglutinador. A lo largo de todo el análisis que hemos

realizado sobre esta primera novela de Gustav Meyrink, ya hemos tenido la oportunidad de poner de relieve alguno de los rasgos asociados a tal cronotopo, especialmente todos los relacionados con el marco escénico. Así, hemos visto que el barrio judío de Praga desarrolla prácticamente las mismas connotaciones que el castillo medieval de las novelas góticas canónicas, por lo que la piedra angular de este cronotopo podría estar ya verificada. Veámoslo.

Una de las primeras características que ya destacamos del espacio “Praga”, es la intensa presencia del tiempo que se advierte en cada uno de sus rincones y sus calles. Por un lado, la estética y el trazado urbanístico nos transportan de lleno a la lúgubre Edad Media europea, mientras que los pasadizos subterráneos y las apariciones de seres fantasmagóricos parecen propios del típico castillo gótico. Así mismo, el conjunto de sagas y leyendas que existen en torno al gueto y que siguen vivas entre su población —a pesar de la escasa distancia temporal que separa los hechos narrados de la fecha de publicación de la obra, por lo tanto, de la sociedad contemporánea— contribuye a fomentar esa impresión de lugar anclado en el pasado. Un efecto similar es el que causan otras circunstancias también enmarcadas en el barrio judío praguense, como la repetición cíclica de determinados sucesos, o el hecho de que los rostros de sus habitantes permanezcan inmutables generación tras generación, sin el menor atisbo de cambio o renovación de la sangre, extremos ambos que son insinuados en el texto, cuando no afirmados con toda rotundidad; así es que el lugar está marcado por la inmovilidad y el estancamiento, pues aquí el paso del tiempo no parece tener correspondencia con la evolución lógica que ello conlleva.

También pusimos de relieve la sensación de encierro y aislamiento que imprimía el lugar a sus habitantes —no en vano el barrio judío también es denominado en la obra el “gueto judío”—, potenciada aún más por alguna de sus edificaciones (callejones sin salida, habitaciones sin acceso, etc.). Esta peculiaridad favorece enormemente la actividad del tirano, pues de esta forma puede controlar con facilidad todo lo que allí ocurre. Y esto es precisamente lo que hace Wassertrum desde su pequeña y destortalada tienda, protegido tras la humilde apariencia de su establecimiento, que hace que pase desapercibido para todo el mundo. Sin embargo, allí es donde teje la densa red de informaciones necesaria para ejercer su poder, ayudado, cómo no, por una serie de

colaboradores que se venden a él para poder sobrevivir día a día. También el Golem posee su imperio en el gueto, aunque el suyo no es un reinado material, sino espiritual, como el de Cristo. Cada treinta y tres años, curiosa coincidencia, los habitantes de este tétrico lugar esperan con gran temor que regrese a sus calles, pues este hecho sólo puede tener lugar allí; y así, cuando llega el momento, cualquier manifestación que esté relacionada con su leyenda (como el hecho de que se produzca un asesinato en extrañas circunstancias) se entiende ya como indicio de su próxima aparición. Precisamente entonces es cuando mejor se percibe el poder del Golem, en ese intervalo de tiempo que transcurre desde que afloran los primeros indicios hasta que se produce su manifestación “real” y “física”, ya que es ahora cuando crece la expectación y el nerviosismo de la población del gueto. Puede decirse que lo espeluznante de estos hechos es precisamente su carácter cíclico, nadie puede hacer nada para que no vuelva a ocurrir, el gueto está abocado irremediablemente a sufrir esta inexplicable situación una y otra vez. Por lo tanto, otra de las características del cronotopo gótico ya está demostrada: el espacio se siente como una amenaza. Todos los habitantes del claustrofóbico barrio judío son víctimas del lugar en el que viven, en primer lugar, porque están destinados irremediablemente a permanecer allí; y, en segundo lugar, porque aquel espacio no les permite ser libres: su vida material está controlada por el usurero Wassertrum, pues no son pocos los que sienten que están en sus manos (Charousek, Angelina, Pernath), o bien dependen de él para sobrevivir (los hermanos Loisa y Jaromir); mientras que su vida espiritual pertenece al Golem y su leyenda, de ahí el espanto con el que reciben cada noticia relacionada con tal ente, pues para el ser humano es mucho más terrible el contacto con el misterioso universo espiritual, que cualquier amenaza que proceda del mundo material. El miedo y la angustia les acompañan siempre.

El caso de Pernath, el protagonista, es aún más llamativo. Él, además, siente una seria amenaza que proviene de los propios edificios del barrio, a los que compara con animales salvajes que estuvieran al acecho de su presa, o incluso con personas atentas al más mínimo descuido suyo; y eso ocurre porque para él estos edificios encierran un oscuro secreto que no es capaz de desvelar por sí mismo. Ellos son el único puente de unión entre su momento presente y su pasado perdido y enterrado en su memoria,

porque los edificios del gueto son los únicos testigos de aquellos días que permanecen aún en pie. Por ello, Pernath se siente atrapado allí, las mismas paredes que lo protegen de la intemperie y le procuran intimidad, las que forman su hogar, lo acosan con la presencia de un pasado incierto, pero que intuye doloroso, pues, como afirma Bachelard:

[...] todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. [...] Ahora, nuestro objetivo está claro: debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa, en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma.³⁴

De este modo llegamos a la tercera premisa del cronotopo gótico: la existencia de una oscura historia familiar, casi siempre desconocida para el protagonista y que al final se revela esencial para la comprensión de los acontecimientos en los que éste se ve envuelto. En este caso no hay que remontarse a varias generaciones anteriores para llegar a la clave de la historia, ni tampoco se esconde un peligroso mundo de intrigas, relaciones ilícitas o crímenes infames, detrás de los sucesos sobrenaturales. En *Der Golem*, como ya hemos visto, el origen de todos los tormentos del protagonista se encuentra en él mismo, en concreto en esa parte de su pasado que no puede recordar, porque quedó sellada en su memoria después de haber recibido algún tipo de tratamiento psiquiátrico o psicológico. Y, cuando por fin se desvela el misterio, encontramos que lo que le ha causado tantos trastornos es tan inexplicable y sobrenatural como los acontecimientos que han provocado el sentimiento de amenaza, ya que asistimos a la sorprendente revelación de que él mismo, Pernath, es el Golem. Si en las novelas góticas generalmente se descubre que lo que ha generado las situaciones de peligro y amenaza procede de un vil y despreciable acto humano (la usurpación de un trono, la avaricia infinita, la venta del alma al diablo, la creación de vida a partir de materia muerta), dando con ello una solución lógica a la intriga, aunque no una explicación racional a los acontecimientos sobrenaturales, en esta primera novela de Meyrink ocurre algo diferente. Al contrario que en aquellas obras, aquí el origen del

³⁴ G. Bachelard, *La poética del espacio*, trad. de E. de Champourgin, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 35-37.

peligro y la amenaza es, en sí mismo, de carácter sobrenatural, ya que el Golem es un ente espiritual que se introduce en la mente de aquellas personas que son susceptibles de recibirla, es de naturaleza cíclica y está condenado a manifestarse por las calles del gueto judío cada treinta y tres años (vemos además aquí que Pernath, al unirse a Mirjam, otro ser con una intensa vida espiritual, se convierte en inmortal, por lo que ya no puede acoger al Golem, y así es cuando traspasa su espíritu al otro protagonista, esa persona anónima que está durmiendo en un hotel de Praga). En cambio, sí se puede afirmar que los hechos sobrenaturales quedan razonablemente explicados, ya que cada uno de los encuentros entre Pernath y el Golem se entienden ahora como un mero producto de su mente a través del cual se escenifica el paulatino regreso de sus recuerdos y la asunción de su otra personalidad. Por lo tanto, se constata una divergencia entre *Der Golem* y el común de las novelas góticas, ya que que lo fantástico y sobrenatural está circunscrito a planos diferentes; en la obra de Meyrink queda reducido al origen de la amenaza sentida por el protagonista, mientras que en las otras obras son las manifestaciones de tal amenaza las que muestran componentes sobrentaurales.

Otra de las premisas que conciernen al cronotopo gótico es la percepción subjetiva tanto del espacio como del tiempo. El primer punto ya lo hemos abordado detalladamente en otro epígrafe³⁵, donde constatamos que la visión particular de Pernath es la responsable de la impresión final que se obtiene del barrio judío, así, por ejemplo, las sensaciones de encierro y amenaza que emanan del lugar se desvelan en buena medida como un producto de su percepción personal. Por ello consideramos innecesario volver sobre este aspecto nuevamente. Queda, por lo tanto, demostrar si también el tiempo se percibe de forma subjetiva, y para ello tendremos que analizar por separado las dos narraciones que se encuentran en el texto.

Dentro de la narración principal, una de las primeras observaciones que pueden realizarse es la relativa ausencia de marcas temporales. Evidentemente esta afirmación no puede hacerse de forma categórica, pero es necesario recalcar el hecho de que gran parte de la narración transcurre sin apenas hacer alusión directa al fluir del tiempo —por

³⁵ Se trata del primer epígrafe de este mismo capítulo, titulado «el marco escénico», pp. 119-131.

ejemplo, en el capítulo *Tag*, el propio título es la única marca temporal explícita que se encuentra—. Esto contrasta fuertemente con la precisión con la que se describe el paso de horas y minutos en otras escenas; esta clara desigualdad puede entenderse, en sí misma, como una cuestión subjetiva, dado que el único responsable del enunciado es el propio protagonista, y suele ocurrir que el cómputo del tiempo se hace más ostensible precisamente coincidiendo con aquellos momentos en los que él siente más de cerca la amenaza o está expuesto a una mayor tensión. Siguiendo en esta línea, consideramos oportuno mencionar la situación provocada en el capítulo encabezado por la inicial *I*, el primero que transcurre íntegramente dentro de la narración principal³⁶. Aquí, como en los dos capítulos precedentes, impera la práctica ausencia de indicaciones temporales, hasta que hacia las páginas finales Pernath dice:

Und als ich dir Tür öffnete, da sah ich, daß meine Kammer voll Dämmerung lag. War es denn nicht heller Tag noch gewesen, als ich soeben hinausging?
Wie lange musste ich da gegrübelt haben, daß ich nicht bemerkte, wie spät es ist! (p. 26)

La escena se corresponde con el momento inmediatamente posterior al primer contacto entre el personaje principal y el Golem, es decir, se trata del punto en el que se abre paso el elemento fantástico, y con él entra en juego la angustia del protagonista, así como la amenaza que acecha al barrio judío. Ésta es, además, la primera alusión explícita al paso del tiempo que se hace en la obra, y, curiosamente, nace de una percepción subjetiva. Este hecho ya es suficientemente relevante.

En realidad, en *Der Golem* se pueden constatar dos cómputos paralelos del paso del tiempo; por un lado está el tiempo externo, es decir, la sucesión objetiva de los días, las semanas, o las estaciones; por el otro, el tiempo interior del protagonista. Ambos aparecen claramente contrapuestos en la cita anterior y en otras muchas ocasiones a lo largo de toda la obra, como tendremos la oportunidad de constatar aquí. Ahora bien, la pregunta que surge es si ambos cómputos dependen de una única entidad perceptora, o si, por el contrario, se establece una diferenciación entre los que sienten el tiempo de forma subjetiva y los que lo observan con objetividad. Así, por ejemplo, vemos que el tiempo real queda reflejado de diversas maneras, quizá una de las más llamativas es la

³⁶ El título de este capítulo hace referencia a la inicial del libro que Pernath tenía que restaurar, la del capítulo titulado «Ibbur».

que procede directamente del autor, a través de ciertas marcas paratextuales, como son los títulos de algunos capítulos (resulta obvio que títulos como *Schlaf, Tag, Nacht, Schnee, o Mai*, vistos en su conjunto y puestos en este orden marcan claramente el fluir natural del tiempo), pero la mayoría de las veces se hace presente con métodos más comunes, por ejemplo, a través de los actos rutinarios del personaje, como el irse a dormir (cfr. p. 86), también la mención a la presencia o la ausencia de la luna (cfr. pp. 119-120), o a las diferentes épocas del año, como las navidades o la primavera dejan constancia de ello (cfr. pp. 101 y 185, respectivamente); en alguna otra ocasión es el tañer de las campanas lo que aporta esa información (cfr. p. 236). Se trata en todos estos casos de alusiones a un tiempo estático que tan sólo enmarcan la acción. Junto a éstas, aparecen otras muchas en las que es la conciencia activa de un personaje quien crea tal referencia, pues son alusiones directas al tiempo (y no a otras circunstancias que por añadidura adquieren un valor temporal) y a veces incluso a un tiempo durativo:

Wohl eine Viertelstunde lang saß ich da und hielt den Brief in der Hand. Die seltsame, weihvolle Stimmung, die mich von gestern nacht her umfangen gehalten, war mit einem Schlag gewichen — weggeweht von dem frischen Windhauch eines neuen irdischen Tages. (p. 92)

Stunden und Stunden kauerte ich da — unbeweglich — in meinem Winkel, ein frosterstarres Gerippe in fremden, modrigen Kleidern! (p. 119)

Als ich vorgestern das Buch Ibbur aus der Kassette geholt hatte — es war gar nichts Erstaunliches daran gewesen, daß es aussah, nun, wie eben ein altes, mit wertvollem Initialen geschmücktes Pergamentbuch aussieht —, schien es mir ganz selbstverständlich. (p. 172)

Auf meine Frage, welches Datum denn wäre [...], hatte der Gefangenewärter zuerst geschwiegen, dann aber mir zugeflüstert, es sei der fünfzehnte Mai. Eigentlich dürfe er es nicht sagen, denn es sei verboten, mit den Gefangenen zu sprechen — insbesondere solche, die noch nicht gestanden hätten, müßten hinsichtlich der Zeit im unklaren gehalten werden. Drei volle Monate war ich also schon im Gefängnis, und noch immer keine Nachricht aus der Welt draußen! (p. 247)

El uso de la primera persona, y el hecho de que estos enunciados no estén insertados en ningún tipo de diálogo o conversación con otros personajes pone en evidencia que estas indicaciones temporales proceden de la figura de Pernath. Sin embargo, no es difícil comprobar que en otras ocasiones su percepción del tiempo es claramente subjetiva:

Monate schien mir zurückzuliegen, was ich an Seltsamem erst vor kurzem erlebt hatte, und wären nicht täglich einmal immer neue krause Gerüchte über den Golem zu mir gedrungen, die alles wieder frisch aufleben ließen, ich glaube, ich hätte mich in Augenblicken des Zweifels verdächtigen können, das Opfer eines seelischen Dämmerzustandes gewesen zu sein. (p. 132)

Ich löschte wieder aus und warf mich angezogen übers Bett. Zählte die Schläge meines Herzens: eins, zwei, drei — vier ... bis tausend, und immer von neuem — Stunden, Tage, Woche, wie mir schien, bis meine Lippen trocken wurden und das Haar sich mir sträubte: keine Sekunde der Erleichterung. (p. 165)

Wollte denn der Morgen nicht endlich kommen? Da! Es schlug wieder.
Ich zählte mit bebenden Lippen:
Eins, zwei, drei! — Gott sei Dank, nur noch wenige Stunden, dann mußte die Dämmerung kommen. Es schlug weiter:
Vier? fünf? — Der Schweiß trat mir auf die Stirn. — Sechs!! — Sieben — — — es war *elf* Uhr.
Erst eine Stunde war vergangen, seit ich das letzte Mal hatte schlagen hören. (pp. 236-237)

Más allá de la simple apreciación de que todos los enunciados que hemos destacado proceden de un único personaje, el yo-narrador-protagonista, es decir Pernath, consideremos que hay razones suficientes para afirmar que, a pesar de ello, hay una clara divergencia entre perspectivas. Las indicaciones de un tiempo real y objetivo están realizadas desde la óptica del Pernath narrador, mientras que las apreciaciones subjetivas del paso del tiempo lo están desde la perspectiva del Pernath personaje. Esto se hace más evidente en las últimas citas, donde se observa con claridad el choque entre ambas. Así, por ejemplo, volviendo sobre la cita de las páginas 236-237, el empleo del tiempo pretérito delata la presencia del narrador («ich zählte», «der Schweiß trat», «es war», «eine Stunde war vergangen», «hatte schlagen hören»), en cambio, la rápida sucesión de pensamientos, así como la agitación con la que son expresados, sólo puede indicar que el responsable de los mismos es el personaje que lo vive y siente. De hecho, en la cita coexisten las dos perspectivas. Es la conciencia del personaje la que habla, aunque la voz y los medios lingüísticos los pone el narrador.

Sin embargo, la subjetividad con la que se percibe el tiempo en esta obra es un poco más compleja de lo que hemos apuntado hasta el momento, pues no sólo afecta al modo en que pasan las horas, los días o las semanas, sino a todo el sistema temporal en su conjunto, tal y como es percibido por el Pernath protagonista. Así, por ejemplo, para él, el tiempo en el gueto transcurre de forma circular, todo se repite una y otra vez, no avanza nada, pues siempre se vuelve de nuevo al punto de partida:

Das Schicksal in diesem Hause irrt im Kreise umher und kehrt immer wieder zum selben Punkt zurück, fuhr es mir durch den Sinn, und ein häßliches Bild, das ich einmal mit angesehen — eine Katze mit verletzter Gehirnhälften, im Kreise herumtaumelnd —, trat vor mein Auge. (p. 59)

Algo similar es lo que siente de él mismo, que no tiene pasado ni futuro, que siempre ha estado en aquel lugar, inamovible, como también lo están las casas:

Zuerst versuchte ich zu dem Punkt in meinem Leben zurückzugelangen, bis zu dem meine Erinnerung reichte. [...] Aber wie sehr ich mich bemühte, ich kam nicht weiter, als daß ich mich wie einst in dem düsteren Hofe unseres Hauses stehen sah und durch den Torbogen den Trödlerladen des Aaron Wassertrum unterschied — als ob ich ein Jahrhundert lang als Gemmenschneider in diesem Hause gewohnt hätte, immer gleich alt und ohne jemals ein Kind gewesen zu sein! (pp. 88-89)

En ocasiones incluso Pernath advierte que los objetos que tiene a su alrededor pertenecen, literalmente, a otra época, y por lo tanto su percepción sensorial también se produce a través del tiempo, como cuando toca por segunda vez el libro Ibbur:

Und ich nahm das Buch vom Tisch.

Da war mir, als hätte ich es gar nicht angefaßt; ich griff die Kassette an: dasselbe Gefühl. Als müßte das Tastempfinden eine lange, lange Strecke voll tiefer Dunkelheit durchlaufen, ehe es in meinem Bewußtsein mündete, als seien die Dinge durch eine jahresgroße Zeitschicht von mir entfernt und gehörten einer Vergangenheit an, die längst an mir vorübergezogen! (p. 28)

De todos modos, se puede decir que en esta narración principal prima la experiencia real del paso del tiempo sobre la subjetiva, pues de la primera puede establecerse un cómputo final de su duración, mientras que de la segunda no. Casi como por casualidad sabemos que todo comenzó en fechas cercanas a la Navidad: «Die Laternen staunten mich an mit zwinkernden Augen, und aus geschichteten Bergen von Tannenbäumen raunte es von Flitter und silbernen Nüssen und vom kommenden Christfest» (p. 101). Y del mismo modo se informa de que la historia de este protagonista termina precisamente en Nochebuena: «Es war Weihnachtsabend, und ich hatte mir einen kleinen Baum mi roten Kerzen nach Hause gebracht» (p. 297). Por lo tanto, la acción transcurre en el plazo aproximado de un año.

Por último, hay que volver sobre la narración-marco y la posible interacción temporal entre ambas. Si, como acabamos de comprobar, la narración principal se desarrolla a lo largo de un año, la narración-marco que la contiene debería abarcar una extensión de tiempo igual o mayor. Sin embargo, esto no es así, pues cuando el anónimo protagonista despierta de su sueño dice:

Ich liege im Bett und wohne im Hotel.

Ich heiße doch gar nicht Pernath.

Habe ich das alles nur geträumt?

Nein? So träumt man nicht.

Ich schaue auf die Uhr: kaum ein Stunde habe ich geschlafen. Es ist halb drei. (p. 301)

De modo que de nuevo queda relativizada la experiencia de Pernath. Lo único que a la postre resulta real es que son las dos y media de la mañana, que sólo hace una hora que

comenzó todo y que han pasado treinta y tres años desde que tuvieron lugar los hechos vividos en el sueño (el punto de referencia es la destrucción del puente de Carlos por una crecida del río [cfr. p. 303]). Todo lo demás queda reducido al sueño, por lo tanto, a una experiencia subjetiva.

Otro de los aspectos que deben constatarse en la obra para cumplir con las características del cronotopo gótico afecta directamente al protagonista, ya que éste no debe participar activamente en el origen de los sucesos que lo amenazan. Veremos que en *Der Golem* se cumple esta premisa en el ámbito de las dos narraciones que componen la obra. Pernath nos es presentado en el segundo capítulo como un habitante más del gueto judío de Praga, alguien que lleva una vida normal en aquel lúgubre y empobrecido entorno. Y, de pronto, en medio de su tranquila vida irrumpen la presencia de un cliente de extrañas facciones y singular comportamiento, que le encarga restaurar un viejo libro. A partir del momento en que se entrega a la lectura de este libro, se opera la transformación en él y con ella desaparece la normalidad en su vida. Comienza a tener visiones extrañas, siente la presencia de otro ser dentro de él, empieza a obsesionarse con el pasado que no logra recordar, se siente amenazado y vigilado y, de la mano de su vecino Hillel, se abre al mundo espiritual. Lo que le está sucediendo no es un castigo debido a una fechoría anterior (de él, ni de sus antepasados), simplemente se convierte en una víctima de sí mismo, de su pasado, y quizás también de su familia, pues él está llamado a ser el nuevo Golem, al igual que lo fueron sus antepasados, al menos eso es lo que da a entender el hecho de que todos sus rostros presenten los mismos rasgos que la singular cara del Golem. Sin embargo, él no ha hecho nada de forma consciente para llegar a esta situación.

Lo mismo ocurre con el protagonista anónimo de la narración-marco. Aunque llama la atención la práctica ausencia de información acerca de este personaje, los pocos datos que se obtienen de él dan a entender que se trata de alguien normal y contemporáneo, un simple turista en la ciudad de Praga, por lo tanto, alguien que ni siquiera está vinculado al espacio en el que el Golem tiene su imperio. Esta persona vive su particular experiencia del Golem dentro de un sueño, y lo que realmente sacude definitivamente su vida es que, cuando se despierta y se pone a investigar sobre los hechos experimentados dentro de él, comprueba que éstos han tenido lugar realmente

treinta y tres años antes. En este caso sólo al final se sabe qué es lo que ha desencadenado tal experiencia: el intercambio de sombreros entre él y el señor Pernath, que se produjo de forma casual en la misa mayor de la catedral el día antes. No obstante, nada es tan casual como parece, pues hay una clara insinuación de que este personaje también estaba “predestinado” para encarnar al Golem, igual que lo estaba Pernath:

Wo nur habe ich diesen Namen gelesen? — Athanasius Pernath?

Ich glaube, ich glaube, vor langer, langer Zeit habe ich einmal irgendwo meinen Hut verwechselt, und ich wunderte mich damals, daß er mir so genau passe, wo ich doch eine höchst eigentümliche Kopfform habe. (p. 19)

Esa extraña coincidencia en la forma del sombrero apunta de manera directa a que también existe un componente familiar, una cierta herencia, en esta historia, aunque debido a su brevedad sólo esté insinuado.

Por último ya sólo queda comprobar lo relativo al elemento fantástico, pues vimos que en las novelas góticas canónicas este elemento está claramente vinculado a la unidad que forman el espacio y el tiempo.

Hemos tenido ya la ocasión de exponer que todas y cada una de las escenas en las que hay ciertos vestigios de presencia sobrenatural —bien sea en forma de vivencias interiores e individuales (las que experimenta el protagonista), bien en forma de experiencia colectiva (las que sufre la población judía del gueto al ver a Pernath ataviado con ropas de otra época)— están directamente relacionadas con la figura del Golem y/o la leyenda que circula en torno a él. Y además resulta indiscutible que, en todos los casos, tales hechos sobrenaturales y fantásticos sólo se entienden como parte viva del espacio en el que tiene lugar y también de la historia asociada a él. Esta misma idea se expresa en la obra cada vez que se hace referencia a la leyenda del Golem, como en el capítulo titulado *Punsch*, donde Zwakh recopila en una larga exposición diversas teorías acerca de la figura de la leyenda:

Immer wieder begibt es sich nämlich, daß ein vollkommen fremder Mensch, bartlos, von gelber Gesichtsfarbe und mongolischem Typus, aus der Richtung der Altschulgasse her, in altmodische, verschossene Kleider gehüllt, gleichmäßigen und eigentlich stolpernden Ganges, so, als wolle er jeden Augenblick vornüber fallen, durch die Judenstadt schreitet und plötzlich — unsichtbar wird.

Gewöhnlich biegt er in eine Gasse und ist dann verschwunden.

Ein andermal heißt es, er habe auf seinem Wege einen Kreis beschrieben und sei zu dem Punkte zurückgekehrt, von dem er ausgegangen: einem uralten Hause in der Nähe der Synagoge. [...] (p. 52)

Wie in schwülen Tagen die elektrische Spannung sich bis zur Unerträglichkeit steigert und endlich den Blitz gebiert, könnte es da nicht sein, daß auch auf die stetige Anhäufung jener niemals wechselnden Gedanken, die hier im Getto die Luft vergiften, eine plötzliche, ruckweise Entladung folgen muß? — eine seelische Explosion, die unser Traumbewußtsein ans Tageslicht peitscht, um — dort den Blitz der Natur, hier ein Gespenst zu schaffen, das in Mienen, Gang und Gebaben, in allem und jedem das Symbol der Massenseele unfehlbar offenbaren müßte, wenn man die geheime Sprache der Formen nur richtig zu deuten verstünde? (pp. 54-55)

Por lo tanto, no es una simple casualidad que los habitantes del gueto creyeran estar ante el Golem cuando vieron a Pernath vestido con aquella vieja túnica y saliendo precisamente de un viejo edificio de la Altschulgasse, pues es el cúmulo de todas estas coincidencias lo que hizo revivir la leyenda en esas personas. Si este mismo suceso hubiera tenido lugar fuera del gueto, no habría causado el mismo efecto en la población, ya que estaría fuera de su ámbito; posiblemente se hubieran sorprendido del tipo de vestimenta que cubría al protagonista, pero no lo hubieran asociado nunca con el Golem. Es decir que el espacio (la Altschulgasse) y el tiempo (la leyenda como tiempo histórico y el ciclo de treinta y tres años como tiempo presente) son fundamentales para que lo sobrenatural tenga un efecto fantástico en los habitantes del gueto.

En cuanto a las diversas experiencias sobrenaturales del protagonista, lo primero que salta a la vista es que todas ellas suceden en lugares cerrados —lo cual no es de extrañar porque también se trata, en su caso, de vivencias internas e individuales—, y más concretamente en su propia casa o en el viejo edificio de la Altschulgasse. Este hecho es muy significativo y conecta con la última característica del cronotopo gótico. Si lo que amenaza a Pernath procede de su pasado, es lógico que esto se manifieste precisamente en los sitios en los que discurrió su vida anterior, de ahí que la experiencia más intensa del Golem la encuentre en aquel viejo edificio de la Altschulgasse, ya que, después de haber pasado allí la noche encerrado, con el Golem frente a él, reconoce que ese lugar fue su antiguo colegio:

Ich kletterte die Leiter hinunter, setzte den Weg, den ich gestern gekommen war, fort — über ganze Halden zerbrochener Ziegelsteine und durch versunkene Keller — erklimm eine Treppenruine und stand plötzlich — — im Hausflur des schwarzen Schulhauses, das ich vorher wie im Traum gesehen.

Sofort stürzte eine Flutwelle von Erinnerungen auf mich ein: Bänke, bespritzt mit Tinte von oben bis unten, Rechenhefte, plärrender Gesang, ein Junge, der Maikäfer in der Klasse losläßt,

Lesebücher mit zerquetschten Butterbroten darin und der Geruch nach Orangenschalen. Jetzt wußte ich mit Gewißheit: Ich war als Knabe hier gewesen. (pp. 121-122)

Los dos edificios más significativos en la infancia de una persona, la casa familiar y el colegio, son los escenarios escogidos por el Golem para manifestarse, porque es allí donde los lazos entre el tiempo y el espacio son más estrechos. Habría carecido de sentido que Pernath hubiera tenido esta experiencia, por ejemplo, paseando sobre el puente de Carlos, o en la catedral, pues esos lugares carecen de la carga emocional necesaria. De modo que el vínculo entre el elemento fantástico y la unidad tiempo-espacio queda confirmado.

Por lo tanto, ya podemos concluir que la novela de Gustav Meyrink cumple con todos los requisitos que hemos señalado para el cronotopo gótico.

* * *

A través de esta extensa exposición hemos intentado poner de manifiesto que, en realidad, esta primera novela de Gustav Meyrink comparte una larga serie de rasgos con el género gótico, y que esto no puede ser reducido a una mera coincidencia. Desde las primeras líneas, el autor austriaco entra de lleno en uno de los aspectos que más angustia y desazón es capaz de provocar en el hombre moderno, como es la pérdida de la identidad, el no saber quién se esconde realmente detrás del cuerpo que reconocemos como propio. En un momento en el que el avance de la ciencia comenzaba a desvelar algunas de las grandes incógnitas que la humanidad se ha planteado desde siempre, la psicología daba los primeros pasos encaminados a explorar los insondables secretos de la mente, dejando así al descubierto los miedos más profundos del hombre. Por lo tanto, poniendo en el centro de su obra esta cuestión, Meyrink ya ha colocado la primera piedra para crear una visión renovada de la vieja novela gótica, pues sigue recurriendo al terror más irracional como elemento para conseguir la empatía del lector y hacer que se sienta afectado por la lectura, sólo que lo que ahora provoca el miedo es más acorde a los tiempos que corren y se manifiesta como algo mucho más poderoso y temible, porque está dentro de nosotros mismos. De hecho, en la obra coexisten dos

manifestaciones de este angustioso sentimiento: el miedo a algo sobrenatural pero ajeno, ejemplificado en las masas anónimas del gueto al ver ante sus ojos a quien creen el Golem de la leyenda; y el miedo a una amenaza que reposa en uno mismo, que es el que experimentan los dos protagonistas. Si el primero es el que explota la novela gótica convencional en innumerables ejemplos, el segundo ya es abordado por primera vez en la novela de Mary Shelley con su atormentado y joven protagonista y es el que acapara el interés principal de la obra que estamos estudiando.

Dado que lo que aterra a estos protagonistas se encuentra en su propia mente, para conseguir que el miedo traspase a los lectores el detallado retrato psicológico de estos personajes (en especial de Pernath) se convierte en un aliado imprescindible, por ello son tantas las páginas donde toda acción se para para centrarse en escudriñar la mente del personaje. Descubriendo los estados de ánimo de Pernath, sus pensamientos y reflexiones, además de presentar su lado irracional, se despierta la sensibilidad y la empatía del receptor de la obra, provocando de esta manera lo que los estudiosos de la novela gótica inglesa llamaron “la respuesta subjetiva del lector”³⁷, clave para el efecto gótico.

El resto de la parafernalia propia de estas obras viene dada por el escenario y todo el mundo de asociaciones que éste porta consigo, que son los responsables de la densa atmósfera de terror y angustia que se respira en la obra.

Ciertamente se puede echar en falta el componente religioso tan característico de las novelas góticas inglesas, especialmente en las de la fase de inicio y máximo esplendor del género. En este caso concreto, además, encontramos una novedad, ya que es la religión judía la que está presente en la ficción, aunque sólo tiene una representación totalmente marginal, dado que no hay ningún juicio de valor sobre los que practican esta fe. Así como en las más afamadas obras del género gótico los representantes del catolicismo (o los gobernantes de un país católico) son los mismos que descargan toda su furia contra sus siervos, en esta obra el único que atenta de forma real contra el resto de la población judía no es más que un simple cambalachero; mientras que Hillel, el verdadero dirigente espiritual del barrio, es caracterizado como

³⁷ Cfr. G. E. Haggerty, *Gothic Fiction...*, cit., pp- 7-9.; R.D. Hume, *Gothic versus Romantic...* cit., pp. 283-84.

una persona enormemente virtuosa. De esta manera se evita que la crítica se generalice a la religión judía en sí misma y quede reducida a un grupo social determinado, que de por sí ostenta una larga serie de atributos negativos. No obstante sí hay una clara contraposición entre el bien y el mal, plasmada muy especialmente en estos dos personajes y su círculo cercano; sin embargo la vengativa acción de Charousek, que insta al suicidio al doctor Wassory, y posteriormente al propio Wassertrum, suaviza en cierto modo este maniqueísmo, pues no es posible ver en él a un asesino despiadado, ni tampoco a un honrado y misericordioso ciudadano. No llega a escenificarse una doble moralidad, aunque Wassertrum con su apariencia de pobreza y Charousek con sus justificados deseos de venganza se aproximan a ella.

Sin duda parte del papel que está llamado a desempeñar la religión en las novelas góticas tradicionales está asumido aquí por el complejo entramado de la mística judía, pues a través de ella llega el componente espiritual a la obra, así como un críptico lenguaje asociado a éste, al que sólo un escogido grupo de iniciados es capaz de acceder.

Pero, sobre todo, esta obra destaca por su transgresión y su ambivalencia. La transgresión llega de la mano del tratamiento del tiempo y el espacio, fundamentalmente, mientras que la ambivalencia se respira en torno a la figura principal y a la división entre realidad y sueño. Como decíamos, el calificativo más adecuado para el marco escénico de esta novela es ‘transgresor’, pues muchos de los espacios que intervienen aquí actúan más como un ser humano que como un objeto inerte. Las casas espían y acechan al protagonista, mientras que delatan a otros; las habitaciones aislan y encierran impidiendo la huída al personaje principal, lo mismo que las callejuelas sucias y en penumbra; los objetos se transforman a su paso, aunque a veces se convierten en los únicos testigos de lo que ha sucedido en realidad. Por su parte, el tiempo parece haberse estancado en un punto fijo, del que ha decidido no moverse nunca más. Así, en un momento de gran inseguridad y desesperación, Pernath se pregunta: «Warum tickt die Wanduhr nicht?» (p. 164). Pero también ocurre que el tiempo a veces continúa su trayectoria, pero con el único fin de alcanzar de nuevo el mismo punto de partida, en un constante fluir cíclico tanto del tiempo como de los acontecimientos; de esta manera el final de la obra nos devuelve prácticamente al mismo punto en el que empieza, el

intercambio de sombreros que tuvo lugar «vor langer, langer Zeit» (p. 19), pero que, sin embargo, para el anónimo protagonista que acaba de despertarse en la habitación del hotel ha sucedido tan sólo el día anterior (cfr. p. 301).

En cuanto a la ambivalencia, puede decirse que todo en la obra está teñido de ella, tanto dentro del nivel ficcional como en el de la recepción. Las dudas que durante los dos primeros capítulos asaltan constantemente al protagonista anónimo sobre si está despierto o dormido, se proyectan en el conjunto de la narración, haciendo que queden desdibujados los límites entre lo real, lo soñado y lo pensado o sentido; tampoco es posible saber fehacientemente si la persona que sueña es la misma que está viviendo los acontecimientos que se describen y que tienen lugar en el gueto de Praga, pues esto también es objeto de duda para el mismo personaje: «Wer ist jetzt ‘ich’, will ich plötzlich fragen» (p. 9), manifiesta el anónimo protagonista del relato-marco al final del primer capítulo. Incluso se hace imposible descubrir si los acontecimientos sobrenaturales experimentados por Pernath han ocurrido en realidad o son un simple producto de su imaginación, un sueño o quizá alucinaciones debidas a su antigua locura, ya que siempre tienen lugar en la más estricta soledad del protagonista:

Träumte ich nicht vielleicht doch? Hatte ich etwa gar nicht mit Hillel gesprochen?
Ich griff nach dem Sessel neben meinem Bett.

Richtig: dort lag die Kerze, die mir Schemajah mitgegeben hatte; und selig wie ein kleiner Junge in der Christfestnacht, der sich überzeugt hat, daß der wundervolle Hampelmann wirklich und leibhaftig vorhanden ist, wühlte ich mich wieder in die Kissen. (p. 88)

Nada está definido. Pero lo que resulta más importante es que el final de la obra no aclare plenamente estas dudas, pues aunque se explica que no ha sido más que un sueño del protagonista del relato-marco, son muchos los indicios que señalan hacia otra solución diferente. La ambivalencia se mantiene más allá del final, y es al lector a quien corresponde la tarea de descubrir la verdad que se oculta en toda la historia.

7. *DAS GRÜNE GESICHT*

En 1916, un año después de la publicación de la que es considerada su obra maestra y animado por el rotundo éxito de ésta, Gustav Meyrink ofrece al público su segunda novela. Su acogida fue buena, aunque no llegó a alcanzar el volumen de ventas de la anterior, convertida ya en un auténtico *best-seller* de la época¹. En *Das Grüne Gesicht* el autor sigue moviéndose dentro de la esfera del misticismo, indagando acerca del verdadero sentido del yo, de la vida y de la muerte, y continúa la búsqueda del camino que lleve al hombre a alcanzar el conocimiento verdadero, y, a través de éste, la inmortalidad, tema que se convierte en el principal motor de sus cinco novelas. Si la obra anterior refleja fundamentalmente la vía propuesta por las doctrinas cabalísticas, en ésta el acercamiento al mundo espiritual se lleva a cabo a través de la rama jasídica del misticismo judío y el yoga, y, en menor medida, también a través de la mística egipcia.

Desde el primer momento salta a la vista el hecho de que *Das Grüne Gesicht* no participa de una atmósfera tan decididamente gótica como la primera novela del autor. A pesar de los muchos elementos comunes que unen a ambas obras —entre otros, el tema principal— debe reconocerse que aquí la angustia de los protagonistas no se

¹ Cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink... cit.*, p. 186.

percibe tan asfixiante ni intensa como en la obra anteriormente comentada, tampoco alcanza a tener la misma presencia el peso de la tradición familiar. Ni siquiera el espacio en el que se ambienta la obra, la parte vieja de la ciudad de Ámsterdam, es capaz de transmitir las mismas sensaciones que el agobiante gueto praguense. Sin embargo, éstas no dejan de ser apreciaciones muy generales, condicionadas por una primera lectura no muy profunda, que sólo nos pueden llevar a una conclusión precipitada. Habrá que prestar atención a cada uno de los aspectos más relevantes del género gótico para poder considerar con mayor autoridad su posible adscripción a éste.

Para un mejor seguimiento del análisis de la obra que presentamos a continuación, reproducimos aquí el resumen del argumento realizado por F. Marzin:

Fortunat Hauberrisser ist ein Suchender und wohl das Abbild des Autors. Er irrt durch Amsterdam, anfänglich kaum an okkulten Dingen interessiert, bis er Hinweise von anderen Personen, wie dem Baron Pfeill, auf ein Reich jenseits der Welt bekommt. Dazu gesellen sich dann Visionen, Traumbilder und ein altes Manuskript, das er in einem versteckten Fach in der Wand seines Zimmers findet. Früh schon häufen sich die Hinweise auf die Gestalt des Ewigen Juden. Von Dr. Sephardi und Eva van Druysen wird er in den esoterischen Zirkel um Jan Schwammerdam eingeführt. In diesem Zusammenhang lernt Hauberrisser auch den Schuster Klinkherbogk kennen, der als somnambules Medium fungiert. Auf einer Teegesellschaft bei Baron Pfeill trifft Hauberrisser dann noch Prof. Arpad und Sephardi, einen Juden. Dort werden gelehrte Gespräche über Religion und Mystik geführt. Eva und der Ingenieur [Hauberrisser] sind füreinander bestimmt, versichern sich ihrer Liebe und können doch nicht heiraten, da Eva von einer übersinnlichen Macht, die in den Zulu ihren Ausgangspunkt hat, in das Haus des inzwischen ermordeten Klinkherbogk gezwungen wird. Dort wartet der Zulu auf sie, der sie schließlich auch umbringt. Hauberrisser ist so verzweifelt, daß er sich blenden will, als ihm die schon oft im Verlauf der Handlung angedeutete Gestalt des Chidher Grün, des Ewigen Juden, erscheint und ihm das jenseitige Leben enthüllt. Daraufhin zieht sich Hauberrisser in ein einsames Haus am Stadtrand von Amsterdam zurück, wo er am Ende erkennt, daß er Teil der diesseitigen und der jenseitigen Welt ist, also eine höhere Existenzstufe erreicht hat und der okkulten Erkenntnis teilhaftig geworden ist.²

7. 1. El marco escénico

En su segunda novela, el autor busca un nuevo emplazamiento para el desarrollo de la acción y recurre al bullicioso Ámsterdam posterior a la Gran Guerra. Meyrink, experto retratista de lugares y gentes, sagaz observador de los pequeños vicios y lacras

² F. Marzin, *Okkultismus und Phantastik...* cit., pp. 76-77.

sociales que plasma en sus aclamadas obras satíricas, pierde parte de su destreza al ubicar la trama en un lugar que desconoce, tal y como revela Frans Smit:

Im Amsterdam ist es die Judenstadt und das Hafenquartier, die im "Grünen Gesicht" den Hintergrund für die abenteuerlichen und seltsamen Erlebnisse des Fortunat Hauberrisser bilden. Die Atmosphäre der Stadt ist so treffend und überzeugend beschrieben, daß man angenommen hat, Meyrink müsse selbst dort gewesen sein. Doch die Schilderung eines Gartens hinter der Kirche stimmt nicht mit der Wirklichkeit überein, das heißt, diesen Garten gibt es gar nicht. Meyrink wählte Amsterdam, weil er für seinen Roman eine Stadt im neutralen Ausland (während des ersten Weltkrieges) und mit malerischen Lokalkolorit brauchte, wie es Prag für den „Golem“ geboten hatte. Persönlich war er tatsächlich niemals dort. Für die Details bediente er sich eines Baedekers.³

Como iremos comprobando a lo largo de esta exposición, el espacio en el que se ubican los acontecimientos ocupa un lugar muy destacado en el conjunto de la obra. De hecho, ya en las primeras páginas la acción queda convenientemente enmarcada, y, sin necesidad de extenderse en demasiá, el narrador logra presentar al lector el bullicioso y variopinto ambiente del rincón de la ciudad de Ámsterdam que se va a erigir en el escenario principal. Posteriormente, y a medida que va avanzando la trama, la caracterización del lugar se irá enriqueciendo en tonalidades y matices hasta llegar al punto álgido de la novela, que coincide también con la culminación descriptiva del marco escénico principal.

Bien puede afirmarse que espacios abiertos y cerrados se disputan por igual su hegemonía dentro del texto, pues ambos cuentan con una presencia similar y resultan cruciales para recrear el ambiente en toda su complejidad. Los primeros se encargan de reproducir la atmósfera precatastrofista de una Europa decadente que acaba de salir de una gran guerra y se dirige hacia la destrucción; de ellos emana un clima de depravación e inmoralidad que conduce inevitablemente hacia la angustia y la opresión propios de lo gótico, y es precisamente en estos espacios donde se desarrollan las escenas más impactantes de la novela. Por su parte, los segundos presentan primordialmente la actividad de unos grupos minoritarios que, aun encontrándose en medio de esa situación apocalíptica, están unidos en el misticismo y buscan el camino de la salvación eterna; ofrecen, por lo tanto, la cara opuesta de la ciudad: íntima y espiritual. Pero en uno de los puntos álgidos de la narración ambas esferas entran en contacto (la de la inmoralidad y la espiritual, es decir, la del mundo exterior y la del interior) y, como afirma

³ F. Smit, *Gustav Meyrink... cit.*, p. 181.

Zondergeld, «Wenn Heimliches offen zutage tritt, verwandelt es sich in Unheimliches, so sagte schon Freud»⁴, y esto es otra de las posibles manifestaciones de lo gótico.

Una vez más, el autor elige un ambiente urbano como telón de fondo para su novela; en esta ocasión se trata de una ciudad moderna y emergente, como lo es Ámsterdam en los comienzos de los años veinte del pasado siglo. Al igual que ocurre en otras muchas obras del autor, se ofrece aquí una visión muy detallada y realista del lugar, y, como ya hemos indicado anteriormente, éste es uno de los puntos de conexión con la novela gótica canónica. Para conseguir este efecto, Meyrink no escatima recursos: se mencionan calles con sus nombres reales (“Neß”⁵; “Heerengracht” [p. 74]; “Zee Dyk” [p. 83]; “Warmoesstraat” [p. 89]; “Jodenbreestraat” [p. 133]; “Prins Hendrik Kade” [p. 206]), alguna de sus iglesias y rincones más populares (“Nikolas Kerk” [p. 89; “Station Wesperpoort” [p. 196]; “Amstelhotel” [p. 197]; “Openhavenbrücke” [p. 197]), nombres de establecimientos comerciales (“Vexiersaloon van Chidher Grün” [p. 15]) e incluso cafés (“De vergulde Turk” [p. 25]) o locales nocturnos de no muy buena reputación (“Zum Prins van Oranje” [p. 83]). Pero sobre todo es la extraordinaria riqueza de imágenes extraídas del día a día lo que hace que el espacio en el que se desenvuelve la narración no sólo resulte creíble, sino que tienda a identificarse plenamente con la realidad extraliteraria. El observador ojo del narrador omnisciente transmite con toda precisión los detalles de la vida cotidiana que se desarrolla en sus calles, de las gentes que las pueblan, de su forma de vestir y comportarse o de sus profesiones:

An den Türen saßen gruppenweise auf Stühlen, die sie aus ihren Stuben geholt hatten, Männer in blauen weiten Hosen und roten Kitteln, Weiber flickten schwätzend an Netzen, und Scharen von Kindern spielten auf der Straße. (p. 58)

Y, en medio de esa normalidad que tanto interés pretende acaparar, se hace resaltar a esas otras figuras que transitan por las mismas calles, pero que forman una minoría diferenciada y ciertamente peculiar en comparación con la gran masa, y que, como es de prever, serán quienes ocupen el centro de la narración:

⁴ R. A. Zondergeld, «Wege nach Saïs. Gedanken zur phantastischen Literatur», en R. A. Zondergeld (ed.) *Phaïcon 1*, Fráncfort del Meno, Insel, 1974.

⁵ G. Meyrink, *Das grüne Gesicht*, Múnich, Langen Müller, 1995, p. 59. En adelante, en todas las citas de esta obra remitiremos únicamente al número de página.

Neugierig geworden, oder um der Menge nicht länger als Zielscheibe zu dienen, die ihn in holländisch bärenhafter Plumpheit umdrängte und ihre Glossen über seinen Gehrock, seinen blanken Zylinder und seine Handschuhe machte, — lauter Dinge, die in diesem Stadtteil Amsterdams zu den Seltenheiten gehörten, — überquerte er zwischen hundebespannten Gemüsekären hindurch den Fahrdamm, gefolgt von ein paar Gassenbuben, die, die Hände tief in die unförmlich weiten, blauen Leinwandhosen vergraben, mit krummen Rücken, eingezogenem Bauch und gesenkten Hintern, dünne Gipspfeifen durch die roten Halstücherknoten gesteckt, sich in schlurrenden Holzschuhen faul und schweigsam hinter ihm dreinschoben. (p. 15)

A través de estas líneas podemos apreciar claramente que existe un interés especial por retratar la diversidad social de la ciudad; en la obra tienen cabida desde los pescadores a las prostitutas, pasando por los marineros, los taberneros o el nutrido grupo de las gentes que componen el mundo del espectáculo, y por supuesto también de las clases sociales más afortunadas —que suelen ser el blanco de las críticas—, como bien se aprecia en este pasaje:

Lauter Menschen ringsum, die der Spießer aller Völker instinktiv haßt wie der krummbeinige Dorfköter den hochgezogenen Rassehund, —Geschöpfe, die den breiten Massen immer ein Rätsel bleiben, ihr ein Gegenstand der Verachtung und des Neides zugleich sind, — Wesen, die in Blut waten können, ohne mit der Wimper zu zucken, und ohnmächtig werden, wenn eine Gabel auf dem Teller kreischt, — die wegen eines schiefen Blickes zur Pistole greifen und ruhig lächeln, wen man sie beim Falschspielen ertappt, — die ein Laster alltäglich finden, vor dem der „Bürger“ sich bekreuzigt, und lieber drei Tage dursten, als aus einem Glas trinken, das ein anderer benutzt hat, — die an den lieben Gott glauben wie an etwas Selbstverständliches, aber sich von ihm absondern, weil sie ihn für uninteressant halten, — die für hohl gelten bei solchen, die voll Plumpheit als Lack und Tünche zu durchschauen glauben, was in Wirklichkeit seit Geschlechtern zum wahren Wesenskern geworden ist, und doch weder hohl sind, noch das Gegenteil, [...]. (pp. 65-66)

Es, por lo tanto, una ciudad viva y rica en matices, y no tiene mucho en común con la monocromía con la que nos es presentado el gueto praguense en *Der Golem*; aunque, ciertamente, este afán por ofrecer al lector un amplio espectro de la realidad social de la ciudad supone un punto de unión con una de las novelas góticas más celebradas, como lo es *Frankenstein*. Indiscutiblemente, éste es uno de los aspectos mejor tratados de la obra y en los que se muestra de una forma más notoria la valía del autor; en este sentido no debemos olvidar que los primeros pasos de Gustav Meyrink en el mundo literario destacan precisamente por su alto contenido satírico y su ávida crítica social⁶, y, como

⁶ Merece la pena mencionar las narraciones breves escritas para la revista *Simplicissimus*, entre otras, por ejemplo, *Der heiße Soldat* (1901) o *Das ganze Sein ist flammend Leid* (1902), *Die schwarze Kugel* (1903), que posteriormente fueron recopiladas en un volumen titulado *Der heiße Soldat und andere Geschichten*, publicado en 1903. En esta línea se encuentran también *Prag* que apareció en 1907 en la revista *März*, así como los relatos recogidos en el volumen *Des deutschen Spießers Wunderhorn*, de 1913. (Cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink... cit.*, pp. 69-71 y 86-98).

se observa en esta obra, es evidente que esta práctica dejó una profunda huella en sus escritos posteriores.

Llegados a este punto, hay que decir que, a pesar de que los protagonistas absolutos de la historia pertenecen a la alta burguesía, el principal escenario por el que discurren sus aventuras son los bajos fondos de la ciudad, ya que la mayoría de los sucesos narrados se desarrolla en la zona portuaria, que es donde se alojan tanto el barrio de las prostitutas como el gueto judío —que recibe aquí el nombre de “Jodenbuurt” (p. 133)—; en cambio, apenas pueden contarse dos o tres lugares localizados en otras zonas más privilegiadas de Ámsterdam —como, por ejemplo, la casa del Dr. Sephardi (cfr. pp. 74-76) o la residencia de campo que el Barón Pfeill posee en Hilversum (cfr. p. 74)— y, desde luego, éstos no acogen ninguna de las escenas verdaderamente decisivas; en consecuencia, su relevancia en el conjunto de la obra es menor. Esta predilección por los ambientes más desfavorecidos de las ciudades acerca la obra que estamos analizando a los cánones del costumbrismo y el naturalismo, y, de hecho, algunas de las descripciones con las que nos deleita el autor podrían ajustarse perfectamente a estos estilos literarios:

Einen lahmen Greis hatte man mitsamt dem Bett, unter dem ein Nachtgeschirr stand, vor ein Haustor getragen, damit er die “frische Luft” genießen könne, und daneben an einer Straßenecke hielt ein schwammig aufgedunsener Jude, von oben bis unten beklettert von bunten Puppen wie Gulliver mit den Zwergen, Spielzeug feil und rief dazu, ohne Atem zu schöpfen, mit einer Stimme, die klang, als trüge er eine silberne Kanüle im Kehlkopf: poppipoppipoppipoppipoppi. “Kleerko, Kleerko, Kle—e—erkooooop,” dröhnte eine Art Jesajas mit Talar und schneeweissen Ohrlocken, der sich den Handel mit alten Kleidern als Lebenszweck auserkoren hatte, dazwischen, schwenkte eine einbeinige Hose wie ein Siegesbanner über dem Haupte und winkte Hauberrisser zu, ihn mit seinem Besuch beehren zu wollen und ungeniert abzulegen. (pp. 133-134)

Con todo esto, no nos puede extrañar que el espacio físico en el que se desarrolla la novela esté caracterizado por la decadencia y el deterioro, la pobreza, la sordidez y la insalubridad; esto, a su vez, conecta con el expresionismo literario, cuya principal preocupación es expresar su inconformidad y su crítica hacia la sociedad moderna e industrializada:

Zuerst einmal ist der Expressionismus durch eine spezifische Leistung hinsichtlich der Fiktionalisierung von Wirklichkeit geprägt. Sein zentrales Thema ist die zeitgenössische Kultur. Er widmet sich Phänomenen der Gegenwart um 1910, und zwar fast durchgängig in negativer Weise, sei es durch Polemik gegen Erscheinungen der Moderne, sei es durch Konstruktion kontrastiver utopischer Gegenwelten. [...] Die Autoren setzen sich daher intensiv mit Phänomenen wie der rasanten Industrialisierung und ihren Konsequenzen auseinander, mit dem

ungezügelten Wachstum der Großstädte und seinen Auswirkungen für den Einzelnen, mit der Verarmung der breiten arbeitenden Massen, mit der Entstehung von als unmenschlich empfundenen Bürokratien, mit der Technisierung des Alltagslebens und mit der einhergehenden Etablierung neuer Medien. Dabei wird das Bürgertum als mutmaßlicher Träger dieser Modernisierungsprozesse zum besonderen Angriffsziel der oft aggressiven literarischen Kritik.⁷

La inmensa mayoría de las escenas tienen lugar entre calles estrechas, sinuosas y oscuras, atravesadas por canales malolientes, flanqueados por edificios deformes e irregulares. La alusión permanente a las torres de las iglesias, que dominan y vigilan la ciudad y a sus habitantes desde la altura, o a los típicos tejados de las casas, marcadamente afilados y puntiagudos, no hace sino acentuar la angostura del espacio, tanto en lo físico como en su efecto psíquico sobre los personajes de la novela. Veamos algunos ejemplos de ello:

Die Stadt lag in tiefer Dämmerung, und das hallende Dröhnen von den zahllosen seltsam geformten Türmen und ihre Glockenspiele zitterten durch den Dunst, als die ersten Häuserreihen ihn aufnahmen. (p. 57)

Die ganze Trostlosigkeit der holländischen Hafenstadt mit dem sauber gewaschenen Pflaster und den unsagbar schmutzigen Kanälen, den wortkargen Menschen, dem fahlweißen Netzwerk der Schiebefenster an den engbrüstigen Häuserfassaden, den engen Käse- und Heringsläden mit ihren schwelenden Petroleumlichtern und den giebligen rotschwärzlichen Dächern, legte sich ihm auf die Brust. (p. 58)

Er ging durch niedrige Schwibbogen, deren Steinpfeiler blank geschliffen waren im Laufe der Zeiten, in die Dämmerung gewundener Hohlwege hinein — Sackgassen, eingeengt von hohen Mauern mit schweren, glatten, festverschlossenen Eichertoren darin, die seit ihrem Bestehen wohl noch nie eine Hand geöffnet hatte. Moos wuchs zwischen den Ritzten des Pflasters, und rötlich marmorne Platten mit verwitterten Grabschriften, eingelassen in Wandnischen, erzählten von Friedhöfen, die einst hier gestanden haben mochten.

Dann wieder führte ihn ein schmaler Gehsteig an schmucklosen, weißbestaubten Häusern entlang, unter denen ein Bach hervorschloß. Drinnen brauste und dröhnte es geisterhaft wie Pochen von riesigen, steinernen Herzen. (p. 137)

Estas citas ya dejan vislumbrar el papel que va a desempeñar uno de los elementos más significativos de Ámsterdam: el agua. Si las torres y los tejados hacen que las miradas se eleven, el agua, igualmente omnipresente, aporta profundidad, acentuando así la verticalidad del espacio. Pero lo más llamativo e interesante es que este elemento, tradicionalmente cargado de valor positivo por ser considerado fuente de vida y salud, refleja aquí la cara más oscura de la ciudad de los canales, ya que sus corrientes, en vez

⁷ R. G. Bogner, *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 2005, p. 24.

de ser purificadoras y agradables a los sentidos, son descritas como putrefactas y hediondas:

Er entließ den Wagen und ging der Richtung zu, in der seine Wohnung lag, durch winklige Gassen, Grachten entlang, in denen regungslos schwarze plumpe Kähne schwammen, eingetaucht in eine Flut fauler Äpfel und verwesenden Unrats, unter Giebeln mit eisernen Hebearmen hinweg, die aus vornübergeneigten Mauern sich im Wasser spiegelten. (pp. 57-58)

Además, la pestilente agua parece constituirse en una compañera inseparable del villano en sus acciones; como consecuencia, este elemento va adquiriendo paulatinamente un gran cúmulo de connotaciones negativas y termina por convertirse en una especie de fosa común en la que desaparecen los cuerpos de las víctimas:

[...] der Gedanke, Eva könne aus Verzweiflung über das Geschehene —vielleicht in Geistesverwirrung ihrer nicht mehr mächtig— Selbstmord begangen und sich ins Wasser gestürzt haben, raubte ihm den letzten Rest klarer Besinnung. (p. 206)

Eva trat an das Geländer, das die Gasse gegen die Gracht abschloß, und blickte in das schwarze, unheimliche Wasser.

Wenige Meter von ihr entfernt berührte die eiserne Kette, die vom Dachkran, am Fenster des Schuhmachers vorbei herabging, mit dem untern Ende einen schmalen, kaum fußbreiten Mauervorsprung.

Ein Mann stand in einem Boot und machte sich an der Kette zu schaffen; als er die helle Frauengestalt erblickte, bückte er sich rasch nieder und wandte den Kopf weg. (p. 123)

Esta última escena finaliza unas páginas más adelante, de la siguiente forma:

Der Neger prallte entsetzt zurück, als er das verklärte Lächeln in Klinkherbogks Zügen bemerkte, dann sprang er auf ihn zu, faßte ihn am Hals und brach ihm das Genick.

Eine Minute später hatte er sich die Taschen mit dem Gold vollgestopft und schleuderte die Leiche des Schusters aus dem Fenster.

Klatschend fiel sie in die trüben, stinkenden Gewässer der Gracht, und über den Kopf des Mörders hinweg flog die Elster in die Morgendämmerung mit dem jauchzenden Jubelruf: „Abraham! Abraham!” (p. 126)

Por lo tanto, no es de extrañar que, en lo sucesivo, la mera mención a este elemento haga presagiar una nueva escena de tensión, violencia e incluso terror; esto se aprecia muy claramente en uno de los puntos álgidos de la obra, el momento en que Eva van Druysen, la heroína, está a punto de ser atacada por el negro Usibepu; aquí se repiten casi uno a uno los mismos elementos que presidieron la primera acción violenta de este singular personaje (las calles estrechas, la silueta de la Nikolaskirche, la casa en la que fue asesinado el zapatero Klinkherbogk, y, por último los canales y la cara del negro, cfr. pp. 186-188), y de este modo ya se ponen en marcha todos los mecanismos que hacen que se dispare la tensión en el lector, sin necesidad de que el narrador haga hincapié en describir la atmósfera reinante en ese preciso instante. Esta estrategia

narrativa es empleada con relativa frecuencia y con ella el autor consigue que la atmósfera vaya tomando cuerpo de forma paulatina y constante, culminando este proceso en las últimas páginas.

Además, Catherine Mathière apunta a otra de las funciones que desempeña el agua en la narrativa de Meyrink y que también se cumple en esta novela cuando afirma «Cependant, scindant l'espace en deux morceaux, les eaux insondables matérialisent de façon définitive cette coupure qui sépare ‘ce côté-ci’ de ‘l'autre côté’»⁸, y es que en *Das grüne Gesicht*, los canales también funcionan como frontera infranqueable entre los dos espacios en los que Ámsterdam está dividida en esta novela: el sórdido e inmundo barrio que se extiende junto al puerto y la zona noble de la ciudad, es decir, el espacio positivo frente al espacio negativo.

La configuración del escenario se completa con algunos edificios que sólo por su aspecto externo son capaces de inspirar miedo e inseguridad. Uno de ellos es el que acoge el *Vexiersalon*, cuya parte delantera se asemeja a una torre vieja y abandonada, mientras que la trasera adopta la forma de una calavera (cfr. pp. 15-16 y 69-70, respectivamente). Otros son mucho más inofensivos en su apariencia, pero, a cambio, su colorido, su lujo y sus luces despliegan sobre la ciudad el peso de la inmoralidad y la depravación sexual (cfr. p. 59).

A pesar de todo ello, el marco escénico de esta novela no resulta tan amenazador y asfixiante como el que se despliega en la mayoría de las novelas del género gótico. Esto se debe, entre otras razones, al hecho de que no haya aquí un espacio tan delimitado y restringido como en *The Castle of Otranto* o en *Der Golem*, y tampoco un paisaje tan espectacular y sublime como en *The Mysteries of Udolpho* o *Frankenstein*. Ámsterdam se nos presenta como una ciudad abierta, que acoge a todo aquel que llegue a ella, sin discriminación de raza o religión; y es precisamente este bullir de gentes de origen tan diferente lo que mejor la caracteriza. Además, los escasos intentos de hacer del *Jodenbuurt* un espacio cerrado y aislado (en alguna ocasión se le da el apelativo de *gueto* [cfr. pág.133]) fracasan por varias razones; la primera es que la novela no llega a

⁸ C. Mathière. «Imaginaire et mystique. La dramaturgie de Gustav Meyrink», en *Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, 14-15 (1985), p. 23.

perfilar claramente sus límites, de modo que a veces no se sabe con certeza dónde se ubican determinadas escenas; la segunda razón es que, a pesar de su carácter corrupto y depravado, en casi todas las escenas sus calles aparecen llenas de gente y bullicio y, a excepción de la protagonista femenina, los demás personajes no ponen demasiados reparos a la hora de entrar allí. Por lo tanto, la acción del villano no puede percibirse aquí con la misma intensidad que en un castillo defensivo en el que el tirano posee el control absoluto. Aun así, Meyrink demuestra de nuevo su habilidad para transformar los espacios a través de la ambientación, pues es en este punto donde se consagra la goticidad de la obra, como podremos demostrar en un epígrafe posterior.

La ciudad moderna, que a principios del siglo XX comienza a configurarse ya como un espacio anónimo y deshumanizado, se convierte en esta época en el escenario gótico por excelencia y de ello parece plenamente consciente Meyrink, quien aprovecha al máximo las posibilidades que ésta le brinda. Así se puede observar que, al comienzo de la obra, Ámsterdam representa un puente de salvación y un refugio para todos aquellos que buscan un futuro mejor:

Seit Monaten war Holland überschwemmt von Fremden aller Nationen, die, kaum daß der Krieg beendet war und beständig wachsenden inneren politischen Kämpfen den Schauplatz abgetreten hatte, ihre alte Heimat verließen und teils dauernd Zuflucht in den niederländischen Städten suchten, teils sie als vorübergehenden Aufenthalt wählten, um von dort aus einen klaren Überblick zu gewinnen, auf welchem Fleck Erde sie künftig in ihren Wohnsitz aufschlagen könnten. (p. 31)

Y, sin embargo, en los capítulos finales se convierte en el lugar de su destrucción. La corrupción y la degeneración del hombre alcanzan su máxima expresión entre las turbias calles portuarias, creando a veces una atmósfera sofocante, tal y como se aprecia en el siguiente pasaje:

Immer einsamer und unheimlicher wurden die Gassen, in die sie geriet; sie zweifelte nicht länger, daß die nächsten Stunden ihr etwas Gräßliches, – sie glaubte, den Tod durch die Hand eines Mörders – bringen würde, wenn es ihr nicht gelänge, den Bann zu brechen, der sie vorwärts zog, [...] Durch eine Lücke zwischen Häusergiebeln, als sie einen schmalen eisernen Steg über eine Gracht passierte, sah sie einen Augenblick die Silhouette der Nikolaskirche mit ihren beiden Türmen sich vom Horizont abheben wie eine warnend erhobene dunkle Hand und atmete unwillkürlich erleichtert auf bei dem Gedanken, es könnte vielleicht nur Swammerdam sein, der in seinem Leid um Klinkherbogk mit dem Herzen nach ihr riefe. Die Feindseligkeit, die sie um sich her lauern spürte, belehrte sie, daß sie sich irte. Es ging ein finsterer Haß von der Erde aus, der sich gegen sie richtete, – der kalte, unbarmherzige Grimm, den die Natur auf den Menschen wirft, wenn er es wagt, an den Fesseln seiner Knechtschaft zu rütteln. (pp. 186-187)

De modo que se reproduce prácticamente el mismo esquema de las novelas góticas convencionales, donde el castillo o la casa familiar actúan inicialmente como lugar de resguardo y refugio para terminar transformándose en la trampa mortal de héroes y heroínas.

Frente a estos destructivos paisajes urbanos, el campo y las zonas rurales se extienden al pie de la ciudad como el único resquicio de tranquilidad y sosiego. Ciertamente no son muchas las ocasiones en las que el medio rural cobra presencia en la narración, pero sí son suficientes para hacer efectivo el contraste. Ya en su primera aparición se aprecia la amabilidad y armonía que suscita:

Die Räder rumpelten mit quälender Langsamkeit über das Pflaster, und die Sonne war doch schon im Untergehen begriffen; vor Ungeduld, ins Freie zu kommen, wurde er nur noch gereizter.

Als er endlich das fette Grün des Landes, bis in die unendlich scheinende Ferne von einem Gitter aus braunen regelmäßigen Wasserstraßen zerschnitten, vor sich sah, mitten in den Inseln abertausende gefleckter Rinder, die alle eine Matratze auf den Rücken trugen als Schutz gegen die abendliche Kühle, und dazwischen die holländischen Bäuerinnen mit den weißen Hauben, den messingen Krulltjes an den Schläfen und den sauberen Melkeimern,—wie das Bild auf einer großen blaßblauen Seifenblase stand es vor ihm, in der die Windmühlen mit ihren Flügeln als die ersten schwarzen Kreuzeszeichen einer kommenden ewigen Nacht erschienen.

Es war ihm wie das Traumgesicht eines Landes, in das er den Fuß nicht mehr setzen dürfe, wie er so an schmalen Wegen die Weideplätze entlang fuhr, immer durch einen, von den letzten Sonnenstrahlen roten Flußstreifen von ihnen getrennt. (pp. 56-57)

La imagen aquí descrita adquiere una tonalidad casi idílica que no volverá a encontrarse ya en toda la obra. No obstante, el contraste entre ambos escenarios se hace notorio sobre todo en los dos últimos capítulos, donde comienza a tomar forma la gran catástrofe. Por las noticias que llegan se aprecia que la ciudad y las zonas no urbanas corren desigual suerte, pues, aunque la destrucción también llega a estas últimas, aquí no es tan desoladora como en la primera:

Hauberrisser war aus seiner Wohnung in der Hooigracht hinaus in das Flachland im Südosten vor Amsterdam übersiedelt und lebte einsam in einem uralten alleinstehenden Haus, von dem die Sage ging, es sei ursprünglich ein sogenannter Druidenstein gewesen. [...] Von seinem Fenster aus konnte er die Stadt mit ihren düstern Bauten und den Wald von Schiffsmasten im Hintergrund wie ein dunsthauchendes, stachliges Ungeheuer vor sich liegen sehen. (pp. 290-291)

Erst spät nachmittags hatte Hauberrisser — Zoll für Zoll von dem Menschenmeer an den Häusermauern entlanggespült — Gelegenheit, über eine Grachtbrücke dem Getümmel zu entrinnen. [...] Bald nahmen ihn die totenstillen Wiesen des Polders wieder auf.

Der Raum unter dem Himmel war eine undurchdringliche, staubige Masse geworden.

Hauberrisser hörte das welke Gras unter seinen Füßen zischen, als er eilends dahinschritt, wie Rauschen des Blutes im Ohr, so tief war die Einsamkeit.

Hinter ihm lag das schwarze Amsterdam in der roten sinkenden Sonne wie ein ungeheuer brennender Pechklumpen. (p. 310)

Pero si prestamos atención, observamos que incluso los personajes de la obra portan el estigma del espacio que habitan. El único de todos ellos que no vive en el centro de Ámsterdam es el Barón Pfeill, quien, casualmente, disfruta de una inmejorable posición social y económica, y, aunque está en contacto con los grupos de místicos, se mantiene sabiamente al margen, por lo que parte de una situación privilegiada. Todos los demás están imbuidos en la caótica atmósfera de la ciudad de los canales, la mayoría vive rodeada de pobreza y miseria y mira al futuro con incertidumbre; sólo aquellos que se guían por la mística lo encaran con esperanza. Sin embargo, el final es despiadado, ya que la destrucción de la ciudad los engullirá a todos, incluido el Barón por encontrarse allí en el fatídico momento en que se inició la gran catástrofe. El único superviviente es el protagonista, Hauberrisser, quien después de la desaparición de su prometida decide abandonar la ciudad e irse a vivir al campo, y de este modo salva su vida:

Die Zeit verrann.

Es schien Mittag zu sein: – hoch am Himmel schwebte ein leuchtender Kreis im Dunst.
Tobte der Sturm noch immer?

Hauberrisser lauschte:

Nichts, woran er es hätte erkennen können. Die Deiche waren leer. Ausgeblasen. Kein Wasser, keine Spur von Bewegung mehr darin. Kein Strauch, soweit der Blick reichte. – Das Gras flach. Nicht eine einzige ziehende Wolke – regungsloser Luftraum. [...] Nur Zyklone rasten noch in der Stadt, wie er durch das Fernglas erkannte; Steinblöcke wirbelten empor in die Luft, — aus dem Hafen tauchten Wassersäulen, brachen auseinander, türmten sich wieder auf und tanzten dem Meere zu.

Da! —War es eine Täuschung? Schwankten nicht die beiden Türme der Nikolaskirche?

Der eine stürzte plötzlich in sich zusammen; — der andere flog wirbelnd hoch in die Luft, zerbarst wie eine Rakete, — die ungeheure Glocke schwebte einen Augenblick frei zwischen Himmel und Erde. (pp. 320-321)

Los espacios cerrados tienen también un significado muy especial dentro del universo de esta obra, ya que es en ellos donde los personajes se sumergen en el mundo de la mística y el esoterismo; estos lugares íntimos y personales se convierten en una ventana hacia el elemento fantástico de la narración, frente a los espacios abiertos que recrean la vida cotidiana de las calles de la ciudad. Es llamativo que, a pesar de lo trascendente de su papel, apenas haya algunas páginas dedicadas a presentar su aspecto. Únicamente algunos, como el ya nombrado “Vexiersaloon van Chidher Grün”, o el local nocturno a medio camino entre cabaret y restaurante y que se corresponde con la parte trasera del primero (cfr. pp. 69-70), así como las casas del doctor Sephardi y del Barón Pfeill, son objeto de una descripción más detallada. Los dos últimos edificios mencionados aparecen retratados como un claro exponente del lujo y el bienestar del

que disfrutaban la burguesía y la pequeña nobleza; frente a ellos la tienda de Chidher Grün —o de Zitter Arpád, como se dirá más tarde (cfr. p. 136)— se convierte en un perfecto representante de la otra cara de la ciudad, que bien podría encontrarse en los sótanos del palacio del terrible califa Vathek en la novela homónima. Anteriormente ya nos referimos a su singular aspecto externo, sin embargo el interior resulta mucho más interesante, ya que está lleno de objetos extraños, algunos ciertamente terroríficos, otros simplemente inverosímiles, como se aprecia en estas líneas:

Verbrecherhandschellen, als die “berühmte Hamburger Acht” bezeichnet, daneben ägyptische Traumbücher in Reihen ausgebreitet, künstliche Wanzen und Schwaben [...], bewegliche Nasenflügel aus Gummi, retortenförmige Glasflaschen mit rötlichem Saft gefüllt [...], der “Coupéschrecken” (ein unfehlbares Mittel für die p.p. Herren Handlungsreisenden, während der Eisenbahnfahrt dauernde Bekanntschaften anzuknüpfen), bestehend aus einem Wolfsgeiß, das man unter dem Schnurrbart befestigen konnte, – und über all der Pracht reckte sich aus stumpfschwarzem Hintergrund segnend eine Wachsdamenhand, um das Gelenk eine papierne Spitzenmanschette. (p. 17)

También los personajes que pueblan este establecimiento parecen estar en perfecta armonía con él; desde el negro Usibepu, del que se dice que es un mago de una tribu zulú, hasta el profesor de pneumatismo llamado Zitter Arpád (cfr. p. 20), pasando por la dependienta o los clientes, todos ellos resultan extravagantes e inquietantes y, además, están marcados por un cierto halo de misterio. Indiscutiblemente, de entre ellos destaca de una manera singular Chidher Grün, el judío errante, (cfr. p. 20), que es quien da nombre a la tienda —y a la novela—, aunque hay que esperar a las páginas finales para entender el papel que desempeña.

Con todo, aún no hemos mencionado aquello que constituye la verdadera esencia de este extraño lugar, ya que, como su propio nombre indica, todo lo que allí se encuentra es sólo un engaño, algo así como un espejismo: el interior de los libros no se corresponde con el título que anuncia en sus lomos, (cfr. p. 22), el mecanismo del reloj de pared esconde la figura de una mujer desnuda en lugar del típico cuco (cfr. p. 23), los personajes que allí trabajan o no tienen una existencia real (como el viejo judío Chidher Grün [cfr. p. 70]) o bien llevan varias vidas paralelas (como Zitter Arpád, que es presentado como profesor de pneumatismo, y en otras circunstancias se hace pasar por un tal Graf Ciechonski [cfr. pp. 44-46]); incluso el mismo edificio en el que se aloja este establecimiento posee una doble cara, como ya hemos mencionado, y lo que durante el día es una tienda de elementos mágicos, acoge por la noche un espectáculo de teatro y

variedades muy ilustrativo (cfr. pp. 62-68). Tal es el desconcierto que crea este local, que en dos ocasiones el propio Hauberrisser afirma sentir que todo lo que allí ocurre es irreal (cfr. p.68 y 70). El “Vexiersalon” es, por lo tanto, uno de los escenarios más significativos de la obra, por ser el lugar en el que el protagonista tiene el primer encuentro con el mundo de la mística judía y es testigo de los primeros fenómenos inexplicables.

Después de todo lo que hemos comentado hasta el momento, puede parecer que el marco espacial es objeto de una minuciosa descripción a lo largo de toda la novela, cuando en realidad esto sólo se cumple en un grupo reducido de escenarios, que no siempre son de primer orden (las lujosas casas del Barón Pfeill y del doctor Sephardi tienen un mero carácter testimonial en el conjunto de la obra). Por el contrario, de otros lugares apenas llegamos a conocer poco más que su mera existencia, entre ellos algunos realmente indispensables para el desarrollo de la acción, como lo son tanto la casa del zapatero como la del propio Hauberrisser. Veamos la descripción de esta última:

Er klomm die kaum brustbreite Treppe empor, die, wie fast in allen holländischen Häusern, steil wie eine Feuerleiter in einer ununterbrochenen Flucht von ebener Erde, bis hinauf unter das Dach lief, und ging in sein Schlafzimmer.
Ein Raum, schmal und langgezogen, die Decke getäfelt, nur ein Tisch und vier Stühle in der Mitte; alles andere: Schränke, Kommoden, Waschtisch, sogar das Bett, eingebaut in die mit gelber Seide bespannten Wände. (p. 72)

Es obvio que el narrador sólo pretende presentar el lugar de una forma muy vaga, y se centra exclusivamente en dos de sus aspectos: la estrechez (que también es una característica destacada en la ciudad) y la vacuidad, y ambos tienen más interés para la creación del ambiente que para lo puramente descriptivo; y es precisamente a través de esa imprecisión descriptiva como el espacio adquiere todos sus matices, pues como manifiesta Bachelard acerca del espacio de la *casa*:

Estos valores de albergue son tan sencillos, se hallan tan profundamente enraizados en el inconsciente que se les vuelve a encontrar más bien por una simple evocación, que por una descripción minuciosa. Entonces el matiz revela el color. La palabra de un poeta, porque da en el blanco, commueve los estratos profundos de nuestro ser.

El excesivo pintoresquismo de una morada puede ocultar su intimidad. Esto es cierto en la vida. Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas! [...] Para evocar los valores de intimidad, es preciso, paradójicamente, inducir al lector a un estado de lectura suspensa. Es en el momento en que los ojos del lector abandonan el

libro, cuando la evocación de mi cuarto puede convertirse en umbral de onirismo para los demás.⁹

En estos espacios cerrados el mobiliario y demás enseres desaparecen empotrados en las paredes, y precisamente el único apunte colorista que se permite es el amarillo de éstas. Sin embargo, la mención a los muebles empotrados no es una concesión casual del narrador, ya que algunos capítulos más adelante reaparecen para mostrarnos su significado:

Die Spannung, zu erfahren, was in der Rolle stand, die ihm in der Nacht übers Gesicht gelaufen war, und woher sie gekommen sein könnte, hatte ihn den ganzen Schlummer hindurch verfolgt wie das gewisse peinigende Wartegefühl, das einem die Ruhe zu scheuchen pflegt, wenn man sich vor dem Schlafengehen vornimmt, pünktlich zu einer gewissen Stunde und Minute zu erwachen.

Er erhob sich, untersuchte die Wände der Nische, in der das Bett stand, und fand bald ohne Mühe das aufklappbare Fach in der Täfelung, in dem sie offenbar gelegen hatte. Bis auf eine zerbrochene Brille und ein paar Kielfedern war es vollkommen leer und, nach den Tintenflecken zu schließen, von dem früheren Bewohner des Zimmers als kleiner Hilfsschreibtisch benutzt worden. (p. 127)

De esta manera entra en escena el manuscrito, pieza fundamental no sólo en algunas obras de Meyrink, sino muy especialmente en el género gótico¹⁰, donde es utilizado para conferir cuerpo histórico a los acontecimientos narrados y, por lo tanto, insistir así en su autenticidad. En general, puede afirmarse que son muy pocos los elementos meramente ornamentales incluidos en las descripciones, pues a medida que transcurre la trama el lector va descubriendo que cada una de las piezas tiene su cometido y, de este modo, se ve obligado a prestar atención a todos los detalles, por insignificantes que parezcan a primera vista. Obviamente, esto tiene repercusiones en el nivel narrativo de la novela, porque, de esta forma, el espacio se convierte en un hilo más del denso tejido del suspense.

⁹ G. Bachelard, *La poética del espacio*, cit. pp. 43-44.

¹⁰ Recordemos que, desde que Walpole lo introdujera en el prefacio de su novela con la intención de aportar veracidad a la historia a la vez que ocultaba su autoría, el manuscrito y sus derivados —tales como cartas, confesiones, diarios, etc.— se convirtieron en un recurso muy explotado, tanto que pasó a engrosar la lista de los tópicos del género. Basta hacer un breve repaso a la gran cantidad de obras en las que aparece este elemento para comprobarlo, algunas de ellas auténticas obras maestras de la literatura gótica como por ejemplo *The Castle of Otranto*, *Frankenstein*, *Melmoth the Wanderer*, *The Old English Baron*, *Northanger Abbey* y otras cuya adscripción a este género puede resultar más discutible como *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* o *The Scarlet Letter*.

Por lo tanto, este componente se configura como una pieza esencial dentro de la segunda novela de Gustav Meyrink, a imagen de las grandes obras del género gótico, donde además de servir como marco escénico asume otras funciones, tal y como explica Grein:

Auch wenn manche Autoren ein *gothic setting* lediglich um des dekorativen Effekts willen einsetzen, nutzt der Schauerroman Teile des *setting* üblicherweise als Handlungselemente. Ein gutes Beispiel sind die Geheimtür und der Geheimgang, die der Helden im letzten Augenblick die Flucht vor dem Zorn des Schurken ermöglichen, oder auch die Geheimkammer, in der ein unschuldiges Opfer festgehalten wird. Ein dritter Typus ist für den Schauerroman ganz besonders wichtig: das atmosphärische, emotional aufgeladene *setting*, wie es von Smith bezeichnet wird, das gleichermaßen auf die Gefühle der Romanfiguren und des Lesers einwirkt. Dieser neben dem dekorativen und dem funktionalen *setting* dritte Typus ist wesentlich für die Vermittlung der schauerromantischen Atmosphäre verantwortlich. In einigen Meisterwerken des Genres wird das emotionale *setting* sogar zu einem zusätzlichen Mittel der Charakterisierung.¹¹

Y esto es precisamente lo que encontramos en esta obra, un espacio que se proyecta con fuerza en todos los niveles de la misma, ya que participa de la acción —como, por ejemplo, la mesita plegable que escondía el manuscrito, mencionada arriba, o la cadena que colgaba delante de la ventana del zapatero y que Usibepu utilizó para llegar hasta él y matarlo (cfr. p. 126)—, influye en el suspense y, sobre todo, se configura como el principal responsable de la atmósfera reinante. De esto último no deja lugar a dudas el comienzo de la novela, pues el autor elige para ello una ilustrativa descripción, en la que cada detalle contribuye a crear misterio y expectación, de modo que desde las primeras líneas queda claro cuál va a ser el tono predominante en esta novela:

Vexiersalon van Chidher Grün
las der vornehm gekleidete Fremde, der auf dem Fußsteig der Jodenbreestraat unschlüssig stehen geblieben war, auf der schwarzen Ladentafel eines schräg gegenüberliegenden Gebäudes eine kuroise Inschrift aus weißen, auffallend verschnörkelten Buchstaben.

Neugierig geworden, oder um der Menge nicht länger als Zielscheibe zu dienen, die ihn in holländisch bärenhafter Plumpheit umdrängte und ihre Glossen über seinen Gehrock, seinen blanken Zylinder und seine Handschuhe machte, —lauter Dinge, die in diesem Stadtteil Amsterdams zu den Seltenheiten gehörten,— überquerte er zwischen hundebespannten Gemüsekarren hindurch den Fahrdamm, gefolgt von ein paar Gassenbuben, die, die Hände tief in die unförmlich weiten, blauen Leinwandhosen vergraben, mit krummem Rücken, eingezogenem Bauch und gesenktem Häuptern, dünne Gipspfeifen durch die roten Halstücherknoten gesteckt, sich in schlurrenden Holzschuhen faul und schweigsam hinter ihm dreinschoben.

Das Haus, in dem der Laden des Chidher Grün in einen gürtelartig rings herumlaufenden, rechts und links bis in zwei parallele Quergäßchen sich hineinziehenden schmalen Glasvorbau mündete, schien, nach den trüben leblosen Fensterscheiben zu schließen, ein WarenSpeicher zu sein, dessen Rückseite vermutlich in eine sogenannte Gracht abfiel —eine der zahlreichen, für den Handelsverkehr bestimmten Wasserstraßen. (pp. 15-16)

¹¹ B. Grein, «Von Geisterschlössern und Spukhäusern...», cit., pp. 9-10.

Este fragmento, además, muestra que, a pesar de que el relato depende de un narrador omnisciente, la percepción del espacio en un momento concreto puede depender de un personaje de la narración —como en este caso, en que la perspectiva adoptada es la del protagonista, pues sólo así se pueden entender las expresiones “schien” o “vermutlich”—, de modo que no es infrecuente encontrarlo “deformado” por la particular visión de quien lo habita o transita. La mayoría de las veces la proyección de esta subjetividad es mínima y no va más allá de una simple valoración o comentario, pero en otras ocasiones algunos componentes del marco escénico sufren una auténtica transformación a manos de los personajes y, como también ocurría en *Der Golem*, adquieren características propias de los seres animados. Obviamente la elección de estos objetos no es aleatoria, ya que en todos los casos tienen un peso destacado en el conjunto de la obra o bien un significado especial para los personajes que participan en la escena, como puede apreciarse en este fragmento protagonizado por Hauberrisser:

[...] dann formten sie [die Gedanken] sich immer dichter und dichter zu konfusen Phantasiegebilden, und schließlich stand als Traumgestalt, wahllos aufgebaut aus den Eindrücken des Tages, ein Zulukaffer vor ihm, auf dem Kopf eine rotwollene Gockelhaube, die Füße geschmückt mit grünen Froschzehen, hielt in der Hand die Visitenkarte des Grafen Ciechonski, und das schädelhafte Haus in der Jodenbreestraat stand grinsend dabei und kniff zwinkernd bald das eine, bald das andere Auge zu. (p. 73)

El edificio al que se alude no es otro que el que acoge el “Vexiersaloon van Chidher Grün”, uno de los centros neurálgicos de la novela, pero sobre todo es el punto en el que se originan los acontecimientos que van a cambiar la vida del protagonista, guiando así la historia de esta obra. A través de la personificación, los edificios, los canales, y demás elementos escénicos afectados, dejan a un lado definitivamente su condición de mero decorado para ocupar un puesto junto a los protagonistas visibles de la novela, que es, sin duda, el que les corresponde. Una vez que estos objetos se convierten en otros “actores” más, no será difícil comprobar que llega a crearse un cierto vínculo entre ellos y los personajes con los que interactúan: la presencia del agua de los canales, las iglesias, el Vexiersalon, la ciudad al completo, afectan al ánimo de Hauberrisser y tienen un papel determinante en los sucesos que marcarán su vida. Es, por lo tanto, una visión subjetiva, muy condicionada por los acontecimientos que tienen lugar allí. Tanto es así, que, a medida que crece la desesperación del protagonista principal por la desaparición de su amada, la antropomorfización del marco escénico se vuelve más

completa e intensa. Ya no sólo encuentra similitudes entre los humanos y los elementos del paisaje, sino que ahora éstos se comportan como un humano:

Bald gab es keine kleine oder große Straße und keinen Platz mehr, in denen er nicht ein oder mehrere Häuser nach Eva, irregeleitet durch Hiobsbotschaften, von oben bis unten durchsucht hatte.

Es war, als räche sich die Stadt an ihm für seine frühere Gleichgültigkeit. (p. 236)

Hauch der Verwesung in der Luft. Brutwarne sterbende Tage und neblige Nächte. Das faulende Gras der Wiesen frühmorgens bedeckt mit den schimmelweißen Flecken der Spinnengewebe. Zwischen den braunvioletten Schollen kalte, blinde Wasserpfützen, die der Sonne nicht mehr trauen; —strohgelbe Blumen, denen die Kraft fehlt, das Gesicht zum glasklaren Himmel zu erheben, — taumelnde Schmetterlinge mit zerfetzten, entstaubten Flügeln, —in den Alleen der Stadt: die Blätter der Bäume raschlig an mürrben Stielen.

Wie eine welkende Frau, die sich nicht genug tun kann an grellen Farben, um ihr Alter zu verbergen, begann die Natur mit der bunten Schminke des Herbstes zu prahlen. (p. 255)

Hohe Ulmen mit regungslosen Zweigen und Blättern ragten aus winzigen grünen Gärtnchen, umstaunt von einem Gedräng uralter Giebelbauten, die mit ihren schwarzen Fassaden und den hellen Holzgitterfenstern, sauber gewaschen wie Sonntagsstaat, greisen, freundlichen Mütterchen glichen. [...] Dann wieder führte ihn ein schmaler Gehsteig an schmucklosen, weißbestaubten Häusern entlang, unter denen ein Bach hervorschob. Drinnen brauste und dröhnte es geisterhaft wie Pochen von riesigen, steinernen Herzen. (p. 137)

También el estado de ánimo de los protagonistas se ve afectado por el escenario en el que tienen lugar los sucesos que marcan el paso de sus vidas. A veces es el olor de un pequeño objeto de madera lo que llena de melancolía a Hauberrisser (cfr. pp. 21-22); pero, más habitualmente, son los elementos de la naturaleza o los paisajes urbanos los que se apoderan de sus emociones, como en estos fragmentos:

Der Geruch nach Wasser und Wiesen, der zu ihm herüber zog, löste seine Unruhe nur in ein Gefühl der Schwermut und Verlassenheit auf.

Dann, als das Gras dunkel wurde und aus der Erde ein silbriger Nebel stieg, bis die Herden in Rauch zu stehen schienen, kam es ihm vor, als wäre sein Kopf ein Kerker, und er selbst säße darin und blickte durch seine Augen hindurch wie durch langsam erblindende Fenster in eine Welt der Freiheit hinein, die für immer Abschied nimmt. — — — — — (p. 57)

Sonnenuhren über kostbaren, verschnörkelten Wappen in den Mauern, blinkende Spiegelscheiben, rote Ziegeldächer, —kleine Kapellen, in Schatten getaucht, — goldene Turmknäufe, emporschimmernd zu den weißen, pausbackigen Wolken.

Eine Gittertür vor einem Klosterhof stand offen. — Er ging hinein und sah eine Bank unter hängenden Weidenzweigen. Ringsum hohes, wucherndes Gras. Nirgends ein Mensch weit und breit, kein Gesicht hinter den Fenstern. Alles wie ausgestorben.

Um seine Gedanken zu sammeln, setzte er sich nieder. Er fühlte keine Unruhe mehr, und die erste Aufregung, es könnte ein krankhafter Zustand gewesen sein, der ihn einen falschen Namen auf dem Ladenschild hatte lesen lassen, war längst verflogen. (p. 138)

No podemos dejar que pase inadvertida la fuerte carga sensorial que acompaña a cada una de las descripciones que surgen en el texto, pues, como hemos podido observar en los ejemplos expuestos, casi nunca se apela sólo a la vista, sino que hay una

clara intención de despertar el olfato, el oído e incluso el gusto y el tacto. Este hecho contribuye a configurar un paisaje muy realista, pero, a la vez, y dado que las sensaciones tienen que ser sentidas necesariamente por alguien, puede siempre encerrar cierta subjetividad, y esto se refleja sobre todo en su efecto sobre el lector, ya que éste tiene así la oportunidad de dar rienda suelta a las evocaciones subjetivas que él asocie a tales experiencias. Por lo tanto, es una forma de expresar la subjetividad a partir de una realidad objetiva, lo que, por otro lado, ha sido considerado uno de los aspectos más definitorios y característicos del género gótico.

Por último, tenemos que llamar la atención sobre la escasa presencia del tiempo en este marco espacial. Si, como vimos, las novelas góticas se caracterizan por crear un cronotopo muy claramente marcado, en el que el espacio hace alusión a un tiempo pasado (generalmente medieval), que a su vez determina el carácter de los hechos, en esta obra nos encontramos con un esquema diferente. Lo que aquí predomina es el carácter realista del espacio, y, dado que la acción se desarrolla justo al término de la primera gran guerra, es ésta la realidad que queda reflejada. Además, hay que tener en cuenta que los hechos relatados no tienen una conexión específica con acontecimientos del pasado, por lo que tampoco estaría justificado un exceso de connotación en este sentido. Sí es cierto que, a pesar de todo, se aprecia la intención de impregnar el espacio de un toque rancio o antiguo, y no es difícil encontrar escenas que den buena fe de ello («Hauberrisser wanderte zurück der Richtung zu, aus der er gekommen war, und bald umfing ihn wieder ein Stück Mittelalter, als sei dieser Teil der Stadt hunderte Jahre stehen geblieben in der Zeit» [p. 138]). A veces esto mismo se hace extensible incluso al protagonista, quien siente el peso de una edad que no se corresponde con la que él verdaderamente tiene («„Woher kommt es nur“, fragte er sich, „daß ich — verhältnismäßig doch noch ziemlich jung — dem Leben gegenüber stehe wie ein alter Mann? — So, wie ich, denkt man in meinen Jahren nicht“», [p. 139]). Pero, sin duda, la mayor parte de esta carga temporal procede de ese manuscrito que mencionamos con anterioridad, así como de la figura legendaria de Chidher Grün; de hecho, los fragmentos reproducidos arriba proceden de una escena inmediatamente posterior a la primera lectura de dicho documento, donde además también es mencionado este personaje. No obstante, consideramos que estos dos elementos no están suficientemente

trabados con el resto de los acontecimientos y su presencia en la narración no es tan insistente como para consolidar el cronotopo medieval en esta historia, de modo que a veces se tiene la sensación de que son un añadido cuya función pudiera ser precisamente “crear pasado”.

Por último, es justo decir que *Das Grüne Gesicht* no consigue sugerir tanto como lo hizo la novela anterior del autor; la animación de los objetos no es tan intensa, ni llega a afectar a Hauberrisser como lo hizo el barrio judío de Praga al protagonista de *Der Golem*, y es que no podemos obviar el hecho de que esta historia no está tan anclada en la ciudad de Ámsterdam como la del Golem en Praga. El suceso que se narra podría haber ocurrido en cualquier otro lugar del mundo en el que se dieran condiciones similares a las descritas para la ciudad holandesa, no conecta con ninguna leyenda ni ningún hecho histórico local (aunque aquí se apela a una tradición que relaciona la figura del judío errante con un personaje holandés¹² [cfr. p. 39]). Tampoco la vida de Hauberrisser está ligada al lugar, él es un extranjero que precisamente llegó a Ámsterdam para romper con toda herencia espiritual y cultural anterior y experimentar

¹² La leyenda del judío errante hunde sus raíces en los orígenes del cristianismo y, en las diferentes tradiciones por las que se ha extendido, este personaje ha recibido diversos nombres como Ahasvero, Cartáfilo, Butadeo o Juan espera en Dios y también son múltiples los lugares en los que aseguran haberlo visto. Los primeros documentos que contienen esta leyenda datan del siglo XIII (la crónica *Ignoti Monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica et Rycardi de Sancto Germano Chronica priora* de 1228, o la obra *Flores historiarum* escrita por Roger von Wendover en 1235) y en ellos localizan al judío errante en Armenia. Posteriormente se incorporan a ella rasgos característicos de otros personajes y leyendas, como la de Malco, y hacia el siglo XVII aparecen numerosas versiones con ciertas variaciones sobre la leyenda original. Como argumento literario se extendió por toda Europa, especialmente a partir del siglo XVII, y en países como Inglaterra, Alemania, Francia, Holanda, España, Dinamarca o Italia. Sin duda, una de las obras más celebradas que tratan esta temática es la del francés Eugéne Sue, titulada *Le Juif errant* (1884). En todo caso no existe ninguna tradición que haga referencia a un posible origen holandés de este personaje, tal y como se menciona en la obra. Sin embargo sí que es holandés el protagonista de la leyenda del buque fantasma —también conocida como la del holandés errante—, de la cual hay que destacar que comparte ciertas similitudes con la anterior, ya que en ambas el personaje central está condenado por Dios a vagar eternamente. También encontró gran difusión esta leyenda en las literaturas europeas, y fue en gran medida gracias a S. T. Coleridge con el conocido poema *The Rime of the Ancient Mariner* (1797-1798), pues con posterioridad a esta obra, muchos otros autores desarrollaron esta temática; de entre los autores alemanes podemos mencionar a Wilhelm Hauff con su narración titulada *Die Geschichte von dem Gespensterschiff*, de 1826, así como al compositor Richard Wagner que utilizó esta leyenda como argumento de su ópera *Der fliegende Holländer*, de 1843. (cfr. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1983. Ver también «Judío Errante», en Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Jud%C3%A3o_Errante [24/11/2005] y «Wandering Jew», en Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Wandering_Jew [16/02/2012]).

la vida con ojos inexpertos y puros (cfr. p. 26), sólo el descubrimiento del manuscrito y el desgraciado incidente de su amada Eva van Druysen logran crear un vínculo entre la ciudad y él.

7. 2. El suspense

Una amplia y densa red de elementos y técnicas se ponen en juego desde el inicio de la narración para mantener viva la expectación del lector: el conjunto de acontecimientos extraños y sobrenaturales que se suceden a lo largo de la trama, los constantes presagios de los protagonistas, el cúmulo de coincidencias aparentemente casuales que conectan las vidas de personajes radicalmente opuestos, la amenaza de una catástrofe en ciernes, la ambientación que rodea las diferentes escenas y, por supuesto, la pericia del narrador para modular la información a su antojo y lograr así el efecto deseado. Sin embargo, es fácil observar que estos recursos no están distribuidos uniformemente; los primeros siete capítulos discurren sin grandes sobresaltos, aunque las muertes del zapatero y su nieta constituyen ya un primer pico de tensión que anuncia al lector la naturaleza de los acontecimientos que se van a relatar. Pero se trata tan sólo de la calma que precede a la tempestad, pues, a partir del capítulo octavo, donde se produce uno de los puntos de máximo suspense, los acontecimientos se precipitan y la tensión se dispara.

Se puede decir que el suspense irrumppe con la primera intervención del extraño personaje llamado Chidher Grün —el rostro verde que da nombre a la novela—, que tiene lugar dentro de lo que podríamos definir como un sueño o ensueño. Y precisamente éste es un dato crucial en los comienzos de la historia, pues el narrador consigue así crear una cierta confusión en torno a su verdadero estado (si está dormido o despierto), y en estos momentos el lector comienza a cuestionarse la autenticidad de, al menos, una parte de los hechos relatados hasta aquí. En realidad, lo que observamos es un procedimiento habitual en las narraciones fantásticas, conocido como *paso de umbral y de frontera*, que Remo Ceserani explica con las siguientes palabras:

A menudo hemos encontrado, en los cuentos fantásticos que hemos leído, ejemplos de paso de la dimensión de lo cotidiano, de lo familiar y de lo habitual a la de lo inexplicable y perturbador: pasos de umbral, por ejemplo, de la dimensión de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura. Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender.¹³

Gracias a este recurso se crean los requisitos pertinentes para introducir la duda tanto a nivel ficcional como extraliterario, pues, según afirma Francisco Mariño, «El recurso remite a los distintos cambios de dimensión que pueden —y suelen— experimentar los héroes del fantástico, por medio del cual se subvierte el orden de partida del relato, introduciendo la incredulidad característica del epistema en los otros personajes y en el lector»¹⁴. Sin embargo, la posibilidad de que el protagonista esté soñando no encuentra continuidad, ya que tan sólo vuelve a mencionarse en una ocasión más, de modo que pierde consistencia y deja de tener un efecto determinante sobre el lector.

Pero el suspense también nace aquí porque es el primer contacto con lo sobrenatural, ya que tanto el aspecto externo de este insólito personaje como el contenido de su discurso —dice ser el judío errante— apuntan a ello (cfr. pp. 28-29). Hay, además, otro componente de la trama que juega un papel decisivo en esta cuestión, y que también interviene por primera vez en una fase muy temprana, al menos antes de que se pongan en marcha los acontecimientos más reveladores; se trata del trágico presagio del protagonista en el que ve cercana la amenaza de un mundo sumido en un cataclismo constante (cfr. pp. 52-53). Ambas imágenes, la del “fantasma” de Chidher Grün y la del mundo devastado, se consolidan a lo largo de la obra porque reaparecen en numerosas ocasiones en boca de diferentes personajes, llegando a convertirse en un *Leitmotiv*. Así, por ejemplo, la visión del extraño ser de rostro verde es experimentada no sólo por Hauberrisser, sino también por el Barón Pfeill (cfr. pp. 39-40), el difunto padre de Eva van Druysen (cfr. pp. 77-79 y 155), la propia Eva van Druysen (cfr. p. 194), Usibepu (cfr. p. 117), el zapatero Klinkherbogk (cfr. pp. 123-124) y Eidotter (cfr. p. 224), y de ella procede una buena parte de los elementos fantásticos que se encuentran en la obra; mientras que la premonición de que el fin de los días está muy

¹³ R. Ceserani, *Lo fantástico*, cit., p. 107.

¹⁴ F. M. Mariño, «Pasos de umbral vigilia/ensueño en la configuración de dos novelas fantásticas: *Der Engel vom westlichen Fenster* y *Bretaña, Esmeraldina*», en *Estudios Filológicos Alemanes*, 2 (2003), pp. 123-134, aquí, p. 123.

cercano nos llega a través de Hauberrisser (cfr. pp. 52-53 y 69), Eva van Druysen (cfr. pp. 78 y 80), del Barón Pfeill (cfr. pp. 81-82), de Fräulein von Bourignon (cfr. p. 100) y, por último, también del zapatero Klinkherbogk (cfr. pp. 95 y 108-109). Así que el cúmulo de coincidencias y el hecho de que la información se repita asiduamente aseguran la pervivencia del suspense en toda la obra y provocan que vaya en aumento hasta llegar a su punto culminante en el capítulo final. Además, este último capítulo es un digno colofón, ya que en él logramos descubrir la verdadera naturaleza del rostro verde y, al mismo tiempo, asistimos a la realización del presagio que ha dirigido los pensamientos del protagonista desde el inicio de la novela o, lo que es lo mismo, se confirma la naturaleza fantástica de los hechos relatados. Es, en el fondo, un esquema muy similar al que siguió Walpole en *The Castle of Otranto*.

Junto a estos *Leitmotive*, que se convierten en el principal hilo conductor del suspense y además se encargan de proporcionar cohesión a la obra, hay otros muchos elementos diseminados por toda la narración que dan una mayor consistencia a este efecto. Uno de ellos es la irrupción de un viejo manuscrito en la vida de Hauberrisser, que, casualmente, contiene las confesiones de alguien que tiempo atrás ha tenido vivencias similares a las suyas (cfr. pp. 72-73). Este hecho provoca asombro y, sobre todo, aumenta la expectación tanto del protagonista como de los lectores, especialmente al comprobar que, a medida que la narración va avanzando, las experiencias vivenciales de uno y otro tienen cada vez más puntos en común y, de hecho, llega un momento en que el texto del manuscrito deja de describir experiencias y sentimientos y pasa a dar consejos, los cuales parecen estar dirigidos al propio Hauberrisser, como él mismo confiesa:

Hauberrisser legte das Tagebuch einen Augenblick aus der Hand und dachte nach. Ob, wie es schien, diese Seite die Abschrift oder der Entwurf eines Briefes war, den der Verfasser an irgend jemand gerichtet hatte, interessierte ihn weiter nicht; das „Du“ hatte ihn gepackt, als gelte es ihm allein, und in diesem Sinne wollte er es von jetzt an auch auffassen. (p. 239)

Por otro lado, también aquí nos encontramos con el tópico del documento mal conservado y que contiene fragmentos ilegibles, de modo que la información de la que dispone el protagonista, y con él también el lector, es incompleta, y esto redunda en la expectación que provoca, como bien se puede apreciar en esta cita:

Hauberrisser blätterte um.

Die ersten Worte oben am Rande, die er las, schlugen ihm ins Gesicht. „Chidher Grün!“
Er hatte sich also doch nicht geirrt.
In atemloser Spannung durchleitete er die nächsten Zeilen. Sie gaben so gut wie keinen Aufschluß. Der Name Chidher Grün bildete das Ende eines Satzes, auf der Seite vorher fehlte der Anfang; sie gehörte demnach nicht dazu. Keine Möglichkeit, die Spur weiter zu verfolgen, die doch mit Sicherheit schließen ließ, daß der Verfasser der Schrift irgendeine feste Vorstellung mit dem Namen verbunden, — vielleicht sogar einen gewissen „Chidher Grün“ persönlich gekannt hatte. Hauberrisser griff sich an den Kopf. Was da mit einemmal in sein Leben getreten war, sah sich an, als treibe eine unsichtbare Hand ein boshafte Spiel mit ihm. (pp. 130-131)

También la naturaleza de los sucesos que se narran en la novela forma una parte nada desdeñable de la estrategia del suspense. Hay que destacar que lo fantástico no sólo se encuentra en imágenes secundarias, cuya función principal podría ser la de dotar de tensión a la obra —como cuando se oyen voces que no se sabe de quién ni de dónde proceden (cfr. p. 120), o el hecho de que Eva observe claramente cómo su cuerpo proyecta su imagen astral (cfr. p. 192)—, sino que también los grandes motores de la historia describen hechos de naturaleza fantástica. Y este incesante goteo de sucesos sobrenaturales no sólo perturba y asombra al lector actual, sino también a los propios habitantes del mundo de la ficción, ya que pertenecen a una sociedad moderna en la que no tiene cabida este tipo de acontecimientos. Similar es el efecto que crea el gran cúmulo de teorías acerca de la vida más allá de la muerte, defendidas por varios personajes, y el comprobar que van encajando con los acontecimientos que se están produciendo, pues, a pesar de lo inexplicable e irracional de los hechos, éstos son así y no se pueden discutir. No hay explicación racional (como, por ejemplo, en la obra de Radcliffe), sino que todo apunta a que la única solución es que lo sobrenatural se está haciendo realidad.

Indudablemente, la atmósfera desempeña aquí un papel decisivo, igual que ocurre en las obras maestras de la literatura gótica, pues es la responsable de que escenas aparentemente inocentes se transformen en violentas u opresivas, como la que describe la situación previa a la llegada del negro Usibepu a la casa del zapatero Klinkherbogk:

Der Schumacher Klinkherbogk saß steif und regungslos am Kopfende eines langen, mit Sohlen und Werkzeugen bedeckten Tisches, die eine Seite seines abgezehrten Gesichtes vom Fenster her in grellem Mondlicht, daß die weißen Haare seines schütteln, holländischen Seemannsbartes wie metallene Fäden glänzten, die andere in tiefer Finsternis. [...]

Eva, Sephardi und die Angehörigen des geistigen Kreises waren an der Wand stehen geblieben und warteten.

Keiner wagte sich zu rühren; ein Bann hatte sich auf alle gelegt.
Die Blicke des Kommis hingen stier an dem Glanz der Münzen.

Zögernd krochen die Minuten in lautloser Stille, als wollten sie sich zu Stunden dehnen, — eine Motte schwirrte aus der Finsternis, kreiste als weißer Funken um das Licht der Kerze und verbrannte knisternd in der Flamme.

Unbeweglich, wie aus Stein gehauen, starre der Prophet in die gläserne Kugel, den Mund offen, die Finger über den Goldstücken verkrampt, und schien auf Worte zu lauschen, die aus weiter Ferne zu ihm kamen.

Ein dumpfer Lärm, der von der Hafenschenke auf der Gasse plötzlich heraufdrang und sogleich erstarb, als habe jemand das Haustor unten geöffnet und wieder zugeschlagen, glitt durchs Zimmer und erstickte in der Luft. (pp. 107-108)

Casi toda la carga opresiva de esta escalofriante escena reposa en la ambientación: el silencio y el inmovilismo que imperan en el interior de la habitación, los ruidos secos procedentes del exterior que lo rompen, la escasa iluminación, el marco en el que se sitúa la escena, etc., todos estos elementos se unen para crear o, en su caso, aumentar el efecto del suspense. No hay que olvidar que la gran mayoría de los acontecimientos significativos tienen lugar en sitios cerrados o bien en zonas poco recomendables de la ciudad, y casi siempre durante la noche, de modo que las condiciones son propicias para crear una ambientación gótica. No obstante, hay que señalar que este tipo de descripciones con una poderosa carga ambiental son más bien escasas, aunque quizá en esta parquedad radique su fuerza, pues de este modo su efecto sobre el lector es mucho más contundente, porque se interpreta como un síntoma de que estamos ante una escena crucial.

En el epígrafe dedicado al marco escénico ya hemos mencionado que alguno de los elementos más significativos de la obra experimenta una cierta evolución; si al principio resultan objetos neutros y vacíos de contenido, a medida que transcurre la acción y toman parte en ella van completando su significado y adquiriendo así nuevas connotaciones. Éste es un hecho muy revelador para la configuración de la atmósfera, pues una vez que el objeto ha asumido todo su valor, su mera presencia es suficiente para sugerir toda una serie de sensaciones o circunstancias, sin que sea necesario hacerlo explícito cada vez. Esto explica dos cosas: por un lado, la escasez de descripciones (especialmente de aquellas que tienen como finalidad recrear el ambiente que envuelve las escenas); y, por el otro, el hecho de que el suspense sea mucho más intenso a partir del capítulo octavo, ya que hasta ese momento hemos asistido a la presentación y exposición de todos los factores que intervienen en la acción principal — la ciudad de Ámsterdam con la zona portuaria y el Jodenbuurt al frente, la historia personal de Hauberrisser, el manuscrito, la historia del Barón Pfeill y de Sephardi, la de

Eva van Druysen y su padre, el grupo de místicos judíos y sus creencias, y, como punto de unión de todos ellos, la visión de Chidher Grün—. Es decir, que los primeros siete capítulos han servido de preámbulo para dotar de significado pleno a los diferentes elementos de la trama. Y, a partir de aquí, el agua de los canales, el negro Usibepu, la visión del fantasma de rostro verde, el manuscrito y el barrio portuario de Ámsterdam aparecen plenos de significados y connotaciones y por sí solos ya son capaces de desatar la tensión. Además, la acción discurre ahora imparable y sin distracción alguna hasta la destrucción final anunciada al comienzo, de modo que no hay un momento de respiro ni para los personajes de la historia ni para los lectores.

Otra de las estrategias que emplea el narrador para aumentar la expectación es la alteración consciente del ritmo narrativo, ya sea ralentizándolo o acelerándolo, pues en ambos casos el efecto final tiende a ser el mismo. En este sentido Darío Villanueva considera que:

La presencia de estos fenómenos rítmicos no es arbitraria, sino que está íntimamente ligada a la semántica del discurso novelístico, pues tiene su razón de ser en la relevancia expresiva que se le quiera dar a un episodio o a un personaje [...]. Así como en el poema se puede resaltar un significado a través de la posición de sus significantes en el verso, la intensidad, la rima o el tono, en la novela el ralentí y la escena persiguen lo mismo. En el extremo opuesto están el resumen y la elipsis. Esta última puede ser utilizada también sabiamente, en orden a la expresividad, para efectos de tensión e intriga¹⁵.

Se puede afirmar que, en general, la historia discurre a una velocidad bastante lenta, pues aunque transcurre aproximadamente un año entre el comienzo y el final, más de la mitad de la obra se detiene en los acontecimientos ocurridos en apenas un par de días, como queda reflejado en las referencias temporales de los seis primeros capítulos —cfr. p. 43 (se dice que ha pasado una hora desde que comenzara la historia); y p. 134 (se da a entender que sólo ha transcurrido un día desde que el protagonista entrara por primera vez en el Vexiersalon)—. Esto se debe a que la mayor parte del texto narrativo está configurado como *escena*, donde el *tiempo del relato* simula ser equivalente al *tiempo de la historia*¹⁶. Por ello, cada vez que se detecta una aceleración del ritmo narrativo se crea una gran expectación en el lector, como sucede cuando llega el momento en que la anunciada catástrofe se acerca a la ciudad:

¹⁵ D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar, 1992, p. 47.

¹⁶ *Ibidem*, p. 45; véase también G. Genette, *Figuras III*, cit., pp. 163-166.

Hastig stand Hauberrisser auf, rollte die Blätter zusammen und steckte sie in die silberne Hülse. Er hatte die deutliche Empfindung, als sporne ihn jemand zu äußerster Eile an. Am Himmel lag bereits der erste Schein des anbrechenden Morgens; die Luft war bleifarben und ließ die verdornte Steppe vor dem Fenster wie einen riesigen wollenen Teppich mit den grauen Wasserstraßen als hellen Streifen darin erscheinen. Er trat vor's Haus und wollte den Weg nach Amsterdam einschlagen. Schon nach den ersten Schritten ließ er seinen Plan, das Dokument in seine alte Wohnung in der Hooigracht zu tragen, fallen, kehrte um und holte einen Spaten: er erriet, daß er es irgendwo [sic] in der Nähe vergraben solle.

Aber wo?

Vielleicht auf dem Friedhof?

Er wandte sich der Richtung zu:

Nein, auch dort nicht.

Sein Blick fiel auf den blühenden Apfelbaum; er ging hin, schnaufelte ein Loch und legte die Hülse mit den Schriftstücken hinein.

Dann eilte er, so schnell er konnte, durch das Zwielicht über die Wiesen und Brückenstege der Stadt entgegen. (pp. 301-302)

Efectivamente, en este fragmento observamos un aumento de la velocidad del ritmo con el que se suceden las acciones, pero es mayor aún el efecto que produce el encadenamiento de frases breves yuxtapuestas o coordinadas, o el empleo de los adverbios “hastig” o “schnell”, así como el del verbo “eilen”.

Sin embargo, a pesar del ritmo lento que caracteriza al relato de forma general, el narrador recurre con mucha frecuencia a la técnica del *ralenti*¹⁷, con la que frena aún más la marcha narrativa y, en consecuencia, produce escenas de mayor tensión. La introducción de descripciones muy detalladas, así como de los pensamientos de los personajes afectados, suele ser la estrategia más habitual, que es lo que en narratología se denomina *pausa*¹⁸. Un clarísimo ejemplo de esto lo constituye el capítulo doce, en el que el protagonista se reencuentra con su amada Eva después de su desaparición. Todo el capítulo transcurre con gran lentitud, pero a medida que se aproxima la escena mencionada, la ralentización es aún mayor:

Er zwang sich — mit verzerrtem Mund laut aufzulachen. — — — “Die Spinne! ! — Warum ist sie denn jetzt nicht mehr da?” versuchte er sich selbst zu verhöhnen; er zündete ein Streichholz

¹⁷ D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos...* cit., p. 47.

¹⁸ D. Villanueva distingue dos tipos de pausas narrativas: la pausa descriptiva y la pausa digresiva, y las define de la siguiente forma: «PAUSA DESCRIPTIVA. Técnica mediante la que el discurso se pone al servicio del elemento espacio de la novela, consumiendo por lo tanto texto pero no avanzando en el TIEMPO DE LA HISTORIA, cuyo fluir queda momentáneamente en suspense. PAUSA DIGRESIVA. Técnica mediante la que el discurso se pone al servicio de las indicaciones hermenéuticas, metanarrativas o ideológicas, asumidas generalmente por la voz del AUTOR IMPLÍCITO, consumiendo por lo tanto texto sin avanzar en el TIEMPO DE LA HISTORIA, cuyo fluir queda momentáneamente en suspense» (D. Villanueva, *ibidem*. p. 197).

an, um unter den Tisch zu leuchten, — fand in der unbestimmten Furcht, die Spinne könnte als Überbleibsel des spukhaften Erlebnisses wirklich noch vorhanden sein, den Mut nicht, hinzusehen. — — — —

Wie befreit atmete er auf, als er von den Türmen drei Uhr schlagen hörte, — — “Gott sei Dank, die Nacht geht vorüber.“

Er trat ans Fenster, beugte sich hinaus und blickte lange in die neblige Finsternis, um, wie er glaubte, nach den ersten Zeichen des nahenden Morgens zu spähen, — — dann wurde ihm plötzlich der wahre Grund klar, weshalb er es tat: er hatte sich dabei ertappt, daß er mit angespannten Sinnen lauschte, ob Eva denn noch immer nicht käme! [...]

Sein Atem stockte. Undenkbar, daß der Fleck immer schon hier gewesen sein sollte! — — —

Ein lauter Schlag, wie einmaliges Klopfen riß ihn aus seiner Betäubung.

Eva?

Da! Wieder!

Nein, unmöglich konnte es Eva sein: eine wuchtige Faust hämmerte ungestüm gegen die Haustür.

Er lief zum Fenster und rief in die Dunkelheit hinab, wer da sei.

Keine Antwort.

Dann wieder, nach einer Weile, dasselbe hastige, ungeduldige Klopfen.

Er griff nach der rotsammtnen [sic] Quaste des Strickes, der durch die Zimmerwand hindurch über die steile Treppe hinunter zum Tordrücker führte, und zog daran.

Die Riegel knallten.

Dann Totenstille.

Er lauschte. — — Niemand.

Nicht das leiseste Geräusch im Stiegenhaus.

Endlich: knisterndes, kaum hörbares Rascheln, als taste draußen eine Hand nach der Klinke.

Gleich darauf öffnete sich die Stubentür und der Neger Usibepu, barfuß und das schüsselförmig in die Höhe gebürstete Haar feucht von der Nässe des Nebels, kam schweigend herein. (pp. 267-268)

Por otro lado, también se observa aquí, una vez más, que la manipulación de la información que en cada momento llega a los lectores es parte esencial del efecto del suspense. Si bien es cierto que la obra está presidida por la ausencia de focalización, también lo es que el narrador omnisciente se permite numerosas licencias para crear ciertas expectativas. Esto lo podemos constatar con nitidez en la larga cita reproducida más arriba, donde encontramos una focalización interna en Hauberrisser; a través de esta técnica el narrador omnisciente reduce la cantidad de información que pone a disposición del lector y éste se ve obligado a percibir la situación con la misma angustia con que la experimenta el primero. Lo interesante es que el autor usa este recurso de restringir la focalización cada vez que se acerca una situación relevante para la evolución de los acontecimientos; así, lo encontramos en la escena en la que Hauberrisser descubre el manuscrito en su dormitorio (cfr. p. 73); en aquella en la que Eva se interna en el temido barrio portuario arrastrada por una fuerza desconocida (cfr. pp. 184-187); cuando Hauberrisser comprende que a su amada le ha podido ocurrir una

desgracia (cfr. pp. 197-199); o la que reproducimos a continuación, en la que Usibepu irrumpió en la casa de Klinkherbogk mientras se está celebrando allí una reunión:

Die Stille im Zimmer war noch tiefer und quälender geworden, — konnte von Geräuschen nicht mehr durchbrochen werden, fühlte Eva —, wurde nur dichter und lauernder, wenn ein leises Rascheln der Kleider oder ein Knacken in den Dielen sich bisweilen hervorwagte, — war zur bleibenden Gegenwart geronnen, unberührbar von den Schwingungen der Töne, — glich einem schwarzsammetnen [sic] Teppich, auf dem Reflexe von Farben schwimmen, ohne in die Tiefe dringen zu können.

Unsicher suchende Schritte kamen die Treppe im Hause herauf und näherten sich der Dachkammer. —

Eva empfand es, als taste sich ein Würgengel aus der Erde empor.

Entsetzt zuckte sie zusammen, als unvermutet die Tür hinter ihr leise knarrte und der Neger wie ein riesenhafter Schatten im Halbdunkel auftauchte.

Auch die anderen waren heftig erschrocken, aber niemand getraute sich, seine Stellung zu verändern, —als sei der Tod über die Schwelle getreten und blickte suchend von einem zum andern. (pp. 118-119)

En este caso la focalización es itinerante y cambia en cada plano: la escena se inicia con la focalización cero, típica del narrador omnisciente, que es capaz de traspasar las mentes de los personajes. Después pasa a estar depositada en el conjunto de personas que se encuentran en el interior de la habitación, de ahí que “oigamos” los ruidos, pero no sepamos qué o quién los produce, a continuación nos encontramos con unas líneas con focalización interna en Eva van Druysen, para terminar con una focalización general en el resto de los personajes allí presentes. De este modo el ritmo de la acción se paraliza por lo que la tensión se prolonga dolorosamente.

En otras ocasiones el narrador no se escuda en la focalización para crear una laguna informativa, sino que simplemente la oculta o retrasa su aparición, creando así una *paralipsis*¹⁹. Sin duda, el caso más destacado tiene como protagonista a la propia Eva van Druysen. El lector conoce con todo lujo de detalle el desgraciado incidente que sufrió en el Zee Dyk (cfr. pp. 186-194), sin embargo, al final el narrador centra su atención en la persecución del negro Usibepu y evita revelar qué le ocurrió a la protagonista. A partir de este momento ni los lectores ni los personajes de la obra saben más de ella, si está viva o muerta, y hay que esperar casi cien páginas para obtener

¹⁹ G. Genette describe esta técnica de la siguiente manera: «Pero hay otra clase de lagunas, de tipo menos estrictamente temporal, que ya no consisten en la elisión de un segmento diacrónico, sino en la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período en principio abarcado por el relato [...] Aquí el relato no salta, como en la elipsis, por encima de un momento, sino que pasa junto a un dato. Llamaremos a ese tipo de elipsis lateral, de conformidad con la etimología, una paralipsis» (G. Genette, *Figuras III*, cit., p. 107).

noticias suyas, cuando inexplicablemente aparece su cadáver en la casa de Hauberrisser (cfr. pp. 270-275). Sin embargo, sólo el final de la obra arroja luz sobre la auténtica naturaleza de los hechos, pues es entonces cuando descubrimos que su muerte se produjo únicamente en el plano material, no en el espiritual, y se trataba de un paso necesario para resucitar a una vida eterna.

En muchas otras escenas, la tensión es experimentada sólo por el lector y se debe a que él posee más información que los personajes que intervienen en cada momento. Es, por ejemplo, lo que sucede cuando Usibepu hace su aparición en casa del zapatero. El lector tiene una información privilegiada de este nuevo personaje, pues unas pocas líneas antes ha podido saber que él también tiene conexiones con el mundo espiritual y conoce a la figura del rostro verde, al que llama el “souquent”, por eso, cuando pronuncia ese nombre en presencia de los místicos y anuncia que se encuentra allí mismo, entre ellos, los personajes congregados a su alrededor no muestran ni asombro, ni miedo, en cambio el lector entiende el peligro implícito. El contraste entre la ausencia de reacción de unos y la tensión que provoca en los otros suscita aquí una nueva forma de suspense.

Por último, y sin abandonar las técnicas de manipulación de información, tenemos que hacer una breve referencia a las alteraciones del orden temporal que se observan en la obra, ya que éstas implican necesariamente un anticipo o un retraso en el conocimiento de los hechos. En primer lugar hay que destacar que, en este sentido, la obra no se aparta en ningún momento de la perspectiva que tiene el protagonista, de modo que respeta fielmente la cronología de los acontecimientos tal y como él los percibe, obligando así al lector a descubrir la información al mismo tiempo que él. Sin embargo, esto no quiere decir que la linealidad sea absoluta, como podremos comprobar a continuación. De hecho, la primera alteración del orden la encontramos muy pronto, en el mismo instante en que el protagonista presagia que una gran catástrofe está en ciernes (información que se repite insistente en boca de otros personajes), pues se trata de una anticipación esquemática de lo que va a tener lugar al final del relato, lo que G. Genette denomina un *esbozo* y define como «simples adarajas sin anticipación, ni siquiera alusiva, que no encontrarán significado sino más adelante y que son ejemplos

del arte, muy clásico, de la ‘preparación’»²⁰. Lo mismo ocurre con referencia al desgraciado incidente del que es víctima la protagonista femenina, pues tanto Hauberrisser como ella misma manifiestan en varias ocasiones el presentimiento de que no van a lograr estar juntos en vida:

“Ich sehne mich nach dir, “ sagte sie leise, “wie nach dem Tod. Ich werde deine Geliebte sein, ich weiß es gewiß, — aber das, was die Menschen Ehe nennen, wird uns erspart bleiben.“ (p. 176)

Als er aus dem Zustand der Starrheit erwachte, wich das fremdartige, beseeligende Verzücktsein des Sterbens, das er empfunden hatte wie einen alle Sinne verzehrenden Rausch, langsam von ihm und an dessen Stelle trat, wie er dem Wagen nachblickte, der ihm Eva entführte, das Nagen einer unbestimmten, qualvollen Angst, sie nie mehr wiederzusehen. (p. 177)

Y, a medida que se acerca el momento, ella lo siente con mucha más fuerza:

[...] sie zweifelte nicht länger, daß die nächsten Stunden ihr etwas Gräßliches, —sie glaubte, den Tod durch die Hand eines Mörders — bringen würden, wenn es ihr nicht gelänge, den Bann zu brechen, der sie vorwärts zog, [...] (p. 186)

Sie sah keine Rettung mehr vor sich. Alles, was sie für ihren Geliebten und für sich ersehnt hatte an Glück, ging mit ihrem Leibe zugrunde. Was sie über die Schwelle des Todes hinüber zu retten vermochte, war gestaltlos und konnte ihr das nicht geben, wonach sie begehrte. (p. 189)

Sólo unas páginas más adelante descubrimos el trágico desenlace de los hechos.

Las demás alteraciones del orden se producen por la introducción de *narraciones metadiegéticas*²¹, que, aunque están relacionadas temáticamente con la diégesis principal, no pertenecen directamente a ésta. Las *metadiégesis* que aquí nos encontramos, además de suponer una digresión para el avance de la historia, provocan anacronías, pues relatan acontecimientos que se desarrollaron en una época anterior, por lo tanto, son de carácter analéptico²². El caso más evidente lo constituye la información contenida en el manuscrito no fechado de un personaje anónimo, donde, al parecer, cuenta sus propias experiencias; pero el mismo papel desempeñan las historias de Klinkherbogk, Schwammerdam o el padre de Eva van Druysen. En todos ellos se narran las extraordinarias experiencias vividas por estos personajes, que, casualmente, son el mismo tipo de vivencias que está descubriendo el protagonista. Por lo tanto, estas metadiégesis tienen una relación temática o de analogía con la diégesis principal. A

²⁰ *Ibidem*, p. 128.

²¹ *Ibidem*, p. 284ss.

²² *Ibidem*, p. 95.

medida que esta información se va acumulando en la memoria colectiva de protagonistas y lectores, también va aumentando la expectación y la tensión, porque todo ello indica que el único final posible de esta historia es la catástrofe augurada al comienzo.

Por último, nos permitimos aquí insistir en que el efecto final del suspense se debe a la intervención conjunta de todos los factores comentados. Aunque en una escena determinada predomine el efecto de la focalización o en otra el de la alteración del ritmo narrativo, los momentos de máxima tensión se logran gracias a la acumulación de todos ellos, como se puede apreciar en esta cita:

Er wartete.

Minute um Minute verstrich, Eva kam nicht. [...]

Daß ihre ein Unglück zugestoßen sein mußte, lag auf der Hand. Gewaltsam zwang er sich zur Ruhe. [...]

Der Umstand, daß sie ihr Gepäck zur Bahn vorausgeschickt hatte, statt den Hotelwagen zu benutzen, brachte ihn auf den Gedanken, sie müsse einen Besuch bei irgend jemand geplant haben.

Aber bei wem — und in so später Stunde noch?

Plötzlich fiel ihm ein, daß sie Sephardi ans Herz gelegt hatte, er möge ja nicht vergessen, nach Swammerdam zu sehen.

Der alte Schmetterlingsammler wohne am Zee Dyk — einem Verbrecherviertel, wie aus dem Zeitungsbericht über den Mord deutlich hervoring, — Ja! Nur dorthin konnte sie sich gewandt haben.

Ein kalter Schauer überlief Hauberrisser, als ihm all die gräßlichen Möglichkeiten durch den Kopf schossen, die ihr unter dem Hafengelichter dieser verrufenen Gegend drohten. (pp. 197-198)

La falta de información de Hauberrisser y también de los lectores al participar de su punto de vista, la exposición detallada de sus sentimientos, con el fin de que el lector los comparta y sienta la misma angustia que él, el uso de exclamaciones y preguntas retóricas, la introducción de palabras o expresiones como “Verbrecherviertel”, “kalter Schauer”, “Mord” “gräßlich” y, por último, la mención al barrio de la zona portuaria con todas las connotaciones que ya posee, se aúnan en estas líneas para provocar en el lector el efecto deseado. Se puede decir que la característica más llamativa de la configuración del suspense en esta obra es el efecto acumulativo de la información, que es lo que propicia que el final resulte tan vertiginoso e intenso.

7. 3. Lo fantástico

El proceso de extrañamiento al que hace referencia la teoría de Uwe Durst²³ y que pone en jaque el universo ficcional entra en escena muy pronto en esta obra, como comprobaremos a continuación. La sensación de extrañeza invade al lector desde las primeras líneas de esta obra, al ponerse en contacto con un mundo tan verídico que podría ser el mismo que él habita, pero poblado de gentes tan extravagantes y discordes que resulta casi imposible imaginarlas juntas en un mismo rincón de la tierra. A medida que nos adentramos en la lectura, se abre ante nosotros una realidad cada vez más poblada de “extrañas”, es decir, de sucesos difícilmente explicables según los parámetros de la lógica y la razón, los cuales, sin embargo, aún no pueden ser calificados de fantásticos, debido, entre otros motivos, al marcado realismo del escenario en el que se desarrolla la acción y al carácter juicioso y reflexivo del protagonista.

A pesar de esto, lo fantástico va tomando cuerpo paulatinamente, cuando, por un lado, este tipo de acontecimientos dejan de ser algo aislado y se vuelven tan numerosos que ya no es posible aceptarlos como un simple capricho del destino, y, por el otro, comienza a apreciarse una cierta sistematización en los hechos, es decir, que éstos parecen obedecer a unas leyes, de modo que queda excluida la casualidad como única explicación.

Una parte importante del efecto fantástico se debe a la instancia narrativa, pues, como afirma Uwe Durst:

Die Destabilisierung des Erzählers, lässt sich dieses Kapitel zusammenfassen, ist die Basis phantastischer Literatur, insofern seine Autorität üblicherweise die realitätssystemische Kohärenz garantiert [...]. Eine allwissende Erzählinstanz ist mit dem Phantastischen unvereinbar: Weil es auf reduzierte Perspektiven angewiesen ist, wird die Ich-Form deutlich bevorzugt und bei Gebrauch der Er-Form ein Ich-Erzähler-nahe, d.h. fokussiertes Erzählverhalten verwendet. In jedem Fall, sowohl bei Ich- als auch bei Er-Erzählern, ist eine Destabilisierung der Erzählinstanz(en) notwendige Voraussetzung des Phantastischen, da die Behauptungen eines stabilen Erzählers stets gültig sind. Solche Destabilisierungen lassen sich auf unterschiedlichen Ebenen realisieren, angefangen bei bestimmten Stilverfahren bis hin zum makrostrukturellen Widerspruch mehrerer Erzähler. Dabei bleibt zu beachten, daß sich Ambivalentisierungen im

²³ U. Durst, *Theorie der Phantastischen Literatur*, cit., p. 101.

Sinnes der phantastischen Literatur nur ergeben können, wenn die jeweiligen Instanzen *realitätssystemisch* opponieren.²⁴

En este caso tenemos lo que Durst considera un narrador no apto para lo fantástico, por ser omnisciente; lo que ocurre es que, gracias a la modalización, esta omnisciencia no implica necesariamente que la percepción global que se obtiene sea universal y objetiva, antes bien, las múltiples restricciones de la focalización, así como la continua exposición de los pensamientos del protagonista, provocan una absoluta empatía con el personaje principal, lo que se traduce en que el lector observa la realidad de la ficción en buena medida sometido al juicio del protagonista. A todo ello hay que sumar la presencia de otros actos narrativos que dependen de diferentes personajes (el manuscrito o el relato autobiográfico de Eidotter) y que cumplen la función de desestabilizar — empleando la terminología de Durst— la instancia narrativa principal, pues el *sistema de realidad*²⁵ vigente en estas metadiégesis se opone al de la diégesis principal. De todo ello se deduce que, en realidad, el efecto fantástico se produce dentro de la narración y afecta en primer lugar a sus protagonistas.

Como ya hemos mencionado con anterioridad, el primer elemento sobrenatural viene de la mano de Chidher Grün, pero la confirmación de tal carácter se hace esperar, ya que en sus primeras intervenciones todavía no es reconocible; sólo alguno de los rasgos de su aspecto externo y el contenido de su discurso le confieren una apariencia singular:

[...] ein prophetenhaft aussehender alter Jude, [...] (p. 20)

[...] die Augen lagen darin wie finstere Schlände und waren trotzdem die Augen eines Menschen und keine Höhlen. Die Farbe der Haut spielte ins olive [sic] und war wie aus Erz; so wie es die Geschlechter der Vorzeit, von denen es heißt, sie wären gleich schwarzgrünem Gold gewesen, ähnlich gehabt haben mögen, [...] (p. 28)

„Seit der Mond, der Wanderer, am Himmel kreist,“ sprach der Jude weiter, „bin ich auf der Erde“. Ich habe Menschen gesehen, die waren wie Affen und trugen steinerne Beile in den Händen; (p. 28)

²⁴ *Ibidem*, pp. 168-169.

²⁵ Este término procede de la teoría de Durst, quien lo define como «die Organisation der Gesetze, die innerhalb einer fiktiven Welt gelten.» (*ibidem*, p. 81).

Las primeras dudas e inseguridades llegan cuando Hauberrisser se encuentra con otras personas que han tenido visiones o experiencias similares a la suya:

Aus alter ererbter Gewohnheit und den Erfahrungen gemäß, die er bisher im Leben für — scheinbar richtig befunden hatte, versuchte er, das gleichzeitige Auftauchen ein und desselben Bildes in seinem Gehirn und dem seines Freundes auf Gedankenübertragung zurückzuführen und damit zu erklären, aber die Theorie wollte sich diesmal nicht mit der Wirklichkeit decken wie sonst, wo er derlei Dinge auf die leichte Achsel genommen und sie möglichst rasch wieder zu vergessen getrachtet hatte. Pfeill's Erinnerung an das olivgrünschimmernde Gesicht mit der schwarzen Binde über der Stirn hatte eine greifbare Grundlage gehabt: ein Porträt, das angeblich in Leyden hing, —aber woraus war die Traumvision, ebenfalls von einem olivgrünschimmernden Gesicht mit einer schwarzen Binde über der Stirn, die er kurz vorher im Laden des Chidher Grün gehabt hatte, entsprossen? (pp. 42-43)

Entre tanto, el protagonista no cesa de reflexionar acerca del rumbo que ha tomado el mundo y la sociedad en los que vive; presenta una visión casi apocalíptica en la que la gente parece haber perdido la razón y en la que prácticamente cualquier cosa, incluso lo más increíble, se considera normal:

Was war, im Grunde genommen, eigentlich so Schreckliches geschehen?, fragte er sich. Nichts, was nicht weit schlimmer in ähnlicher Art nach längeren Zeiträumen in der Geschichte der Menschheit immer wiedergekehrt wäre: das Wegwerfen einer Maske, die nie etwas anderes bedeckt hatte als bewußte oder unbewußte Heuchelei, sich als Tugend gebärende Temperamentlosigkeit oder in Mönchsgehirnen ausgebrütete asketische Ungeheuerlichkeiten! — [...] Ganz allmählich, als flüstere es ihm eine Stimme in zögernden Sätzen silbenweise ins Ohr, wurde ihm nach und nach klar und verständlich, daß dieses Grauen nichts anderes war als wiederum dieselbe dumpfe, drosselnde Furcht vor etwas Unbestimmtem, die er schon so lange kannte — ein plötzliches Gewahrwerden unaufhaltsamen Hinabsausens der Menschheit in die Verderbnis.

Daß heute einem Publikum als selbstverständliches Schauspiel erscheinen konnte, was gestern noch als Gipfel der Unmöglichkeit gegolten hätte, war das Atembeklemmende dabei, —dieses: „in rasenden Galopp verfallen“ und „wie vor einem am Wege auftauchenden Gespenst scheu gewordene Ausbrechen“ der sonst so geduldig schreitenden Zeit in die Dunkelheit geistiger Nacht hinein.

Hauberrisser fühlte, daß er wieder einen Schritt weiter hinabgeglitten war in jenes unheimliche Reich, in dem die Dinge der Welt um so schneller sich in wesenlosen Schein schemenhafter Unwirklichkeit auflösen, je krasser sie sind. (cfr. p. 68-9)

Podría decirse que, en medio de este mundo alienado, él, con su visión lógica y razonadora, aparece como un extraño, un intruso que está fuera de lugar, sensación que predomina en él mismo. De este modo abona ya el terreno para los futuros acontecimientos en los que lo sobrenatural irá cobrando protagonismo.

Sin embargo, lo fantástico sigue abriéndose camino incluso al margen de la figura principal, ya que se van incorporando a la historia nuevos personajes que, ya antes de entrar en contacto directo con él, manifiestan sus mismas inquietudes y haber tenido experiencias similares a las que habían provocado su turbación. Este es el caso de

la señorita Eva van Druysen, (cfr. pp. 78-80), Swammerdam y Klinkherbogk (cfr. pp. 93-95), del zulú Usibepu (cfr. p. 117) y, por último, también de Eidotter (cfr. p. 224-225). En todo caso, el carácter sobrenatural de las vivencias narradas por estos personajes es rotundo e incuestionable —en especial, lo que concierne a los cuatro últimos—, y, dada su gran similitud con las de Hauberrisser, se puede decir que en este punto de la historia se disipan las dudas que estas experiencias generaban inicialmente y se constata ya la naturaleza sobrenatural de las mismas y, por ende, la existencia del componente fantástico. A partir de este momento se irá ampliando la información sobre el ser del rostro verde y todas sus implicaciones a través de las versiones de los diferentes personajes —al fin y al cabo, todos los hechos de carácter extraordinario se aglutan en torno a esta figura— y, además, cada elemento sobrenatural, o simplemente inexplicable o extraño, que se incorpore a la historia se aceptará como una nueva pieza que complete la construcción de este universo tan particular. Sin embargo, para el protagonista aún tardará un poco en llegar el reconocimiento y la aceptación de lo sobrenatural, ya que esto no ocurre hasta el sexto capítulo, cuando regresa al Vexiersalon y comprueba que allí no trabaja ni ha trabajado ningún judío que se corresponda con la descripción de Chidher Grün y que ni siquiera existe un letrero con tal nombre, teniendo así que admitir que aquella visión fue un hecho extraordinario; de este modo reacciona poco después de su descubrimiento:

Um seine Gedanken zu sammeln, setzte er sich nieder.
Er fühlte keine Unruhe mehr, und die erste Aufregung, es könnte ein krankhafter Zustand gewesen sein, der ihn einen falschen Namen auf dem Ladenschild hatte lesen lassen, war längst verflogen.
Viel wunderbarer, als das merkwürdige äußere Begebnis, schien ihm mit einemmal die fremdartige Denkungweise zu sein, in der er sich seit einiger Zeit bewegte.
„Woher kommt es nur,“ fragte er sich, „daß ich —verhältnismäßig doch noch ziemlich jung — dem Leben gegenüber stehe wie ein alter Mann? [...] wo stak also die Wurzel, aus der dieses fremdartige, blütenlose Reis hervorsproßte, das er sein gegenwärtiges Ich nannte? (p. 138-139)

Y, una vez que lo fantástico está perfectamente definido y delimitado, todas aquellas extrañezas que poblaban la narración desde las primeras líneas adquieren un sentido y un orden dentro de este universo. Así, por ejemplo, ahora se entiende que el ambiente enrarecido y apocalíptico que se respira en la ciudad esté muy vinculado a la repetida aparición del ser del rostro verde, pues éste sólo es un heraldo que anuncia la destrucción final antes del nacimiento de un nuevo mundo.

Pero veamos qué otros elementos sobrenaturales componen el mundo fantástico en esta obra.

Sin duda, algunas de las escenas más llamativas son las que giran en torno a la muerte del zapatero Klinkherborgk y su nieta. Todo lo que allí ocurre durante la reunión de los místicos jasídicos es extraordinario y anormal: Eva van Druysen y Sephardi presencian cómo estos místicos asumen como propia la personalidad y la función de ciertas figuras del Antiguo Testamento y, lo que es más asombroso, se la atribuyen a otras personas ajenas al grupo de místicos:

„[...] und dann werden die heiligen drei Könige vollzählig sein, denn Mary Faatz hat mir kürzlich erzählt, sie kenne, wenn auch nur ganz flüchtig, einen schwarzen Wilden, der in Amsterdam lebt, und vor einer Stunde hat sie ihn unten in der Schenke durchs Fenster sitzen sehen, und ich habe sofort eine Fügung der himmlischen Mächte darin erkannt, denn es kann natürlich nur der König Kaspar aus Mohrenland sein; ach, es ist ja eine unsagbare Gnade, daß gerade mir die Mission zuteil wurde, den dritten heiligen König ausfindig zu machen, und ich kann es in meiner Seligkeit gar nicht mehr erwarten, bis die Minute kommt und ich Mary hinunterschicken darf, um ihn heraufzuholen.“ (p. 106)

Wiederum lähmte einen Augenblick gräßliche Stille jeden Pulsschlag, dann flog ein schwarzer Vogel mit weißgefleckten Fittichen irr durchs Zimmer, schlug mit dem Kopf an die Fensterscheibe und fiel flügelschlagend zu Boden. — —

„Es ist Jakob, unsere Elster,“ flüsterte die kleine Katje Eva zu, „sie ist aufgewacht!“ [...] Unerwartet wie vorhin der Ruf des Vogels, schlug jetzt abermals eine Stimme an ihr Ohr; sie kam von den Lippen des Schusters, und es klang wie ein zerbissener Schrei:

„Isaak! Isaak!“

— Seine Miene hatte sich plötzlich verwandelt und trug den Ausdruck lodernden Wahnsinns. —

„Isaak! Isaak!“

„Hie [sic] bin ich“, antwortete die kleine Katje — genau wie vorhin ihr Großvater auf den Ruf des Vogels; so als schliefe sie. (p. 120-121)

Y, una vez que esto ha ocurrido, es cuando se cumplen dos acontecimientos bíblicos: el nacimiento a la vida eterna (el nacimiento a la segunda vida del zapatero) y el sacrificio de Isaac —Katje— a manos de Abraham —el propio zapatero— (cfr. pp. 104-110 y 118-126, respectivamente). Estos hechos se presentan como resultado de sus repetidas y constantes oraciones y, más concretamente, como el efecto del poder que los jasídicos conceden a las palabras; por lo tanto, para ellos no tienen nada de extraordinario, ya que es la culminación de sus ejercicios espirituales. Sin embargo, tanto para el lector como para algunos de los personajes que lo están presenciando resulta una escena claramente sobrenatural y asombrosa; así es como lo percibe la protagonista femenina, Eva. De ella sabemos que siente un enorme interés por la figura de la cara verde —interés heredado de su padre— pero no pertenece al mundo místico, ni tampoco afirma creer en lo

sobrenatural; de hecho, en los primeros instantes no mostraba demasiada confianza en las doctrinas de este grupo, como se deduce de sus palabras: «und dann, glauben Sie, wird er kommen? Wie leicht wäre das!» (p. 102), «Und Sie glauben, wenn ich Gott rufe, wie Sie sagen, wird sich mein Schicksal verändern?» (p. 103). Pero, al presenciar en directo estos sucesos, se opera en ella un acercamiento a este extraño mundo y ahora parece comenzar a entender el sentido de lo que allí ocurre, aunque no sin cierto asombro, como bien se aprecia en estas frases:

Eva empfand es, als taste sich ein Würgengel aus der Erde empor. (p. 119)

Eva fühlte ihre Knie zittern vor unerklärlicher Aufregung.

Sie hatte die Empfindung, als durchdringe ein unsichtbares Wesen in grauenvoller Langsamkeit allmählich den Raum mit seiner Gegenwart. (p. 120)

Eva stand das Herz still vor Entsetzen und sie sah, daß auch die andern zusammenzuckten. (p. 120)

Lo que ocurre es, por lo tanto, que el entramado fantástico va ganando terreno, ya que cada vez son más los personajes que se ven afectados por él, a pesar de su incredulidad inicial.

Un hecho que, a primera vista, no tiene nada de extraño ni mucho menos de inexplicable, como es el que fortuitamente se caiga un viejo y amarillento rollo de papel encima de una cama, adquiere sin embargo una dimensión diferente al encontrar escritas en su interior las vivencias de un personaje anónimo, las cuales, sorprendentemente, describen a la perfección las circunstancias personales del mismo Hauberrisser, sobre quien cayó dicho documento; las coincidencias son tales que, cuanto más se avanza en la lectura del manuscrito, mayor es la certeza de que su repentina irrupción no puede ser un hecho casual, sino que debe existir necesariamente alguna secreta causa que lo justifique. Veamos algunos párrafos significativos:

Hauberrisser mußte mehrere Blätter, die völlig vergilbt waren, ausscheiden; was darauf folgte, mochte einige Jahre später geschrieben worden sein, denn die Tinte war frischer und die Handschrift zitterig, wie unter dem Einfluß zunehmenden Lebensalters. Ein paar Sätze, deren Inhalt eine gewisse Ähnlichkeit mit seiner eigenen Gemütsverfassung aufwies, notierte er sich besonders, um den Zusammenhang besser überblicken zu können: [...] (p. 130)

Hauberrisser legte das Tagebuch einen Augenblick aus der Hand und dachte nach. Ob, wie es schien, diese Seite die Abschrift oder der Entwurf eines Briefes war, den der Verfasser an irgend jemand gerichtet hatte, interessierte ihn weiter nicht; das „Du“ hatte ihn gepackt, als gelte es ihm allein, und in diesem Sinne wollte er es von jetzt an auch auffassen.

Eines fiel ihm besonders auf: Was hier geschrieben stand, klang zuweilen beinah wie eine Rede, bald aus dem Munde Pfeills oder Sephardi, bald aus dem Swammerdams. Er verstand jetzt, daß

sie alle drei von demselben Geist gefärbt waren, der aus dieser Tagebuchrolle wehte, —daß der Strom der Zeit, um ihn den jetzt so hilflosen, weltmüden, kleinen Herrn Hauberrisser, zu einem wahren Menschen zu erziehen, fast Doppelfiguren aus ihnen machte.— (p. 239)

O esta otra cita que reproducimos a continuación, donde el protagonista reflexiona acerca de la parábola del Ave Fénix, que había leído poco antes en dicho manuscrito, y las implicaciones que ésta tiene en su propia vida:

Das Gleichnis vom Phönix als dem Adler der ewigen Verjüngung wurde ihm täglich eindrucksvoller — erschloß ihm neue Bedeutung— ließ ihn den merkwürdigen Unterschied zwischen lebendigen und toten Symbolen in ungeahnter Fülle erfassen.

Alles war er suchte, schien in diesem unerschöpflichen Sinnbild enthalten zu sein.

Es löste ihm Rätsel wie ein allwissendes Wesen, das er nur befragen brauchte, um die Wahrheit zu erfahren. [...]

„Der Schlummer des Körpers hat mich der gepflückten Frucht beraubt“, hatte er sich in solchen Fällen gesagt [...] bis er eines Morgens von dem Einfall erhellte wurde, daß dieses sonderbare Verschwinden aus seiner Erinnerung nichts anderes war als die „Verbrennung zu Asche“, aus der der Phönix immer wieder verjüngt erstehen müsse, — daß es irdisch und vergänglich sei, sich Methoden zu schaffen und merken zu wollen — daß nicht ein zustande gebrachtes Gemälde das Wertvolle ist, wie Pfeill es in Hilversum ausgedrückt hatte, sondern das Malen können.

Seit er diesen Einblick gewonnen hatte, war ihm die Bewältigung der Gedanken ein beständiger Genuss geworden, statt ein erschöpfendes Ringen zu sein, und er klimmte von Stufe zu Stufe, ohne es zu bemerken, bis er plötzlich zu seinem Erstaunen wahrnahm, daß er bereits den Schlüssel zu seiner Herrschaft besaß, von deren bloßer Möglichkeit er sich nicht einmal hatte träumen lassen.

—(pp. 258-259)

Es decir, que el manuscrito le va a proporcionar las claves para interpretar los acontecimientos que están teniendo lugar en su entorno más cercano, y también las enseñanzas que le ayuden a tomar el camino correcto para conseguir su meta. De modo que, finalmente, el protagonista —y con él también el lector— comprende que la irrupción de este documento es una pieza más de ese universo de lo sobrenatural que poco a poco va envolviendo por completo la realidad en la que vive.

Pero, con el avance de la novela, descubrimos que todos los personajes que la pueblan, salvo los dos principales, están ligados de una u otra manera al mundo místico, y, por lo tanto, a lo sobrenatural. Así comprobamos que el Barón Pfeill no es tan ajeno al universo de Schwammerdam, Eidotter o Klinkherbogk como podría creerse al principio, pues, cuando por fin expone sus teorías a Hauberrisser, vemos que en el fondo no son tan diferentes a las de ellos (cfr. pp. 148-155). Ahora bien, los dos protagonistas, que sí son auténticos representantes del mundo racional y “normal”, experimentan paulatinamente un acercamiento a las posiciones de los demás personajes, de modo que lo extraordinario va a dejar de serlo, ya que va ganando terreno hasta que

se impone por completo en los capítulos finales. No obstante, en ese recorrido tiene lugar una serie de sucesos que siguen escenificando el enfrentamiento entre lo normal y lo sobrenatural, es decir, que aún siguen existiendo ciertos reductos del elemento fantástico. Veámoslo.

Como ya hemos mencionado anteriormente, Eva Van Dryusen había quedado afectada por las escenas que presenció en casa del zapatero, de forma que tiene ahora una mayor predisposición a aceptar como normales sucesos de indiscutible naturaleza sobrenatural, y esto es precisamente lo que se aprecia en los primeros compases del capítulo octavo, donde, en medio de sus reflexiones acerca del amor y del papel de la mujer frente a su enamorado, se abren los cielos ante ella:

Als habe eine Hand ihren Scheitel berührt, blickte sie auf und sah, daß sich der Himmel plötzlich verändert hatte.

Querüber ging ein Riß aus fahlem Licht und die Sterne stürzten hinein wie eine vom Sturmwind gejagte Wolke schimmernder Eintagsfliegen. Dann tat sich eine Halle auf und an einem langen Tisch saßen uralte Männer in faltigen Gewändern, die Augen starr auf sie gerichtet, als seien sie bereit, ihre Rede zu vernehmen. [...] Eva erriet, daß sie ein Gelöbnis tun solle, aber sie konnte die Worte nicht finden. [...] Langsam begann sich der Riß wieder zu schließen und die Milchstraße legte sich, als die Halle und der Tisch immer undeutlicher wurden und verschwammen, wie eine leuchtende Narbe am Himmel darüber.

Nur der Mann mit dem lodernden Mal auf der Stirn war noch sichtbar. [...] Sie verstand, daß sie sterben müsse, denn das Zeichen auf der Stirne des Mannes strahlte unverhüllt, und es war bei ihrem Befehl so blendend geworden, daß es ihr Denken verbrannte, [...] Nur allmählich fand sie sich in ihre Umgebung zurück.

Sie wußte, daß sie zum Bahnhof gehen wollte, erinnerte sich, daß sie ihre Koffer vorausgeschickt hatte, sah den Brief ihrer Tante auf dem Tisch liegen, nahm ihn und zerriß ihn in kleine Stücke; alles, was sie tat, geschah mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie früher, und doch kam es ihr neu und ungewohnt vor, — [...]. (pp. 181-83)

No se puede decir que la reacción de Eva sea de miedo o sobrecogimiento, ni siquiera de asombro. Lo que sorprende es precisamente la naturalidad que muestra ante una escena semejante; sí es cierto que esta visión le afecta, pues cambia sus planes inmediatos y, sin duda, también su forma de entender el mundo que le rodea, pero todo sucede sin aspavientos. Sin embargo, la situación en la que se ve envuelta poco después sobrepasa los límites de lo que ella estaba dispuesta a aceptar como normal, y nos encontramos ahora ante una larga escena donde el elemento fantástico está presente de nuevo. El comienzo es muy significativo:

[...] Statt dessen glaubte sie nach einer Weile tief im Ohr, wie aus einem andern Lande kommend, ein beharrliches Flüstern zu hören, das allmählich zu dumpfen Kehllauten einer fremden wilden Sprache anschwoll. [...] Auf der Treppe erinnerte sie sich, ihre Handschuhe vergessen zu haben, aber ihr Versuch, umzukehren, wurde von einer Kraft, die ihr fremd und

bösartig und dennoch in den tiefsten Wurzeln als die eigene erschien, im selben Augenblick beiseite geschoben, als sie kaum den Gedanken gefaßt hatte. [...] Sie zitterte an allen Gliedern und wußte, daß es aus Todesangst entsprang, aber ihr Herz hatte keinen Anteil daran; sie war nicht imstande, die Furcht ihres Körpers in sich aufzunehmen — stand abseits davon, als seien ihre Nerven die einer andern. (pp. 184-185)

Después todo ocurre muy rápido, Eva, que ha perdido el poder sobre sí misma, acude a la llamada del zulú hasta que se encuentra con él en el barrio portuario, y allí trata de defenderse y zafarse de él, y, cuando cree que ya no tiene escapatoria posible, sucede lo siguiente:

Ein stummer, verzweifelter Schrei zu Gott, etwas zu finden, womit sie sich den Tod geben könnte, ehe ihr Peiniger sie entdeckte, drängte sich ihr auf die Lippen.

Es war das Letzte, woran sie sich erinnern konnte, dann bildete sie sich einen Moment lang ein, wahnsinnig geworden zu sein, denn sie sah plötzlich ihr Spiegelbild ruhig und lächelnd mitten im Garten stehen.

Auch der Neger schien es erblickt zu haben, er stutzte und ging überrascht darauf zu. [...] Dann wieder hatte sie die deutliche Gewißheit, sie selbst sei jenes Spiegelbild und der Neger stünde auf unbegreifliche Weise in ihrer Macht, —um im nächsten Augenblick abermals voll Verzweiflung nach einer Nadel an ihrem Halse zu tasten.

Sie nahm ihre ganze Kraft zusammen, —wollte sich klar werden, ob sie wahnsinnig sei oder nicht, und starre das Phantom unverwandt an, da sah sie, daß es wie aufgesogen von ihrer Aufmerksamkeit jedesmal verschwand und in ihren Körper zurückkehrte wie ein magischer Teil ihrer selbst, wenn sie sich anstrengte, es mit den Augen in der Finsternis zu unterscheiden. (pp. 191-192)

Su reacción es muy distinta a la que observamos en la escena precedente, aunque también hay razones que lo justifican; en primer lugar, porque en esta ocasión Eva no es una mera observadora pasiva como hasta ahora, sino que está siendo la víctima de lo sobrenatural; y, en segundo lugar, porque esta vez no presencia un prodigo celestial, sino que se enfrenta a un poder incontrolable que parece manar de las fuerzas del mal. Es evidente que para ella todavía permanece una cierta distancia, un “Riß” según la teoría de Caillois²⁶, entre lo que acepta como normal y lo sobrenatural, por lo tanto, aún tiene sentido hablar de lo fantástico.

²⁶ En su intento de diferenciar la literatura fantástica de otros géneros próximos Caillois afirma: «Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist» (R. Caillois, «Das Bild des Phantastischen...» cit., p. 46).

El caso del protagonista masculino corre paralelo. Ciertamente es el personaje que menos fenómenos prodigiosos tiene ocasión de observar a lo largo de la narración; a su alrededor todo discurre con cierta normalidad, pero, a pesar de ello, es, sin duda, el más acuciado por la sensación de estar inmerso en una espiral de sucesos extraordinarios. Es también el más ajeno a cualquiera de las tendencias místicas que practican sus compañeros de experiencias, y, sin embargo, también claudica en su favor ante la evidencia de los hechos que está viviendo: las teorías y vivencias de todos cuantos le rodean coinciden a la perfección con el rumbo que están tomando las cosas. Y así nos encontramos en el capítulo nueve a un Hauberrisser mucho más cercano a este extraño mundo a medio camino entre el misticismo y el esoterismo, como se percibe en la siguiente conversación que mantiene con Swammerdamm:

„Bitte, fassen Sie meine Worte nicht als leeren Trost auf, Mynheer.; —Fräulein van Druysen ist nicht tot!“ Hauberrisser fuhr herum. „Wieso wissen Sie das?“ Der ruhige, feste Ton des alten Mannes nahm ihm — er wurde sich nicht klar, warum — einen Stein vom Herzen.
Swammerdamm zögerte einen Moment mit der Antwort.
„Weil ich sie sehen würde,“ sagte er endlich halblaut. Hauberrisser griff nach seinem Arm. „Ich beschwöre Sie, helfen Sie mir, wenn Sie können! Ich weiß, Ihr ganzes Leben ist ein Weg des Glaubens gewesen; vielleicht dringt Ihr Blick tiefer als der meine. Ein Unbeteiligter sieht oft — —,“ (p. 200)

Lo que origina la perturbación del protagonista es el hecho de tener noticias de su amada y no la sorprendente afirmación de Swammerdamm, que es lo realmente fantástico. Sin embargo, no tardará mucho en volver a experimentar la sensación de estar ante un suceso sobrenatural e inexplicable, cuando en medio de sus ejercicios espirituales tiene lugar una sorprendente aparición:

Plötzlich verstummte der Tumult und er sah, daß das Zimmer taghell erleuchtet war.
Mitten darin, wie aus den Dielen gewachsen, ragte — fast bis zur Decke empor und einen Querbalken am oberen Ende — aus dem Boden ein modriger hölzerner Pfosten wie ein enthauptes Kreuz.
Mit dem Kopf von dem Querbalken herabhängend, war eine armdicke, hellgrün schillernde Schlange herumgewunden und blickte ihn mit lidlosen Augen an. [...] Das Haar vor Entsetzen gesträubt und mit stockendem Puls horchte er auf die Worte, die langsam und silbenweise in pfeifenden, halblauten, seltsam halbierten Tönen aus dem verwesten Munde hervorbröckelten: [...] „Es muß, es muß eine Fiebervision gewesen sein!“ suchte er sich vergebens zu beruhigen, aber die drosselnde Angst: alles, was er soeben gesehen, habe sich buchstäblich und greifbar hier im Zimmer abgespielt, ließ ihn nicht los.
Eisige Schauer liefen ihm über den Rücken, wenn er sich an die warndende Stimme erinnerte; — schon der bloße Gedanke an die Möglichkeit, sie könnte wieder aufwachen und ihm zuschreien, er hätte durch seine wahnwitzigen magischen Experimente Eva wirklich gerufen und damit in Lebensgefahr gestürzt, verbrannte ihm das Gehirn. (pp. 265- 266)

Lo sobrenatural se desarrolla ahora en el centro de su esfera íntima y privada, en su propia casa, y además va dirigido a él, por eso lo rechaza, creando así el choque con lo racional. Otro detalle de esta escena que no podemos dejar pasar por alto es el hecho de que la aparición tuviera forma de serpiente, animal representante del pecado y del mal y que dentro de la narración remite inequívocamente a Usibepu (cfr. pp. 116-117). Curiosamente este personaje es el responsable de todas las escenas violentas y también está presente en las más típicamente góticas, y ahora comprobamos que, además, es el encargado de prolongar el efecto fantástico. Pero esta será la última vez que lo encontremos en la narración. Lo que sigue a esta escena es el inicio del desenlace final. Después de ver el cuerpo inerte de su amada, se le aparece Chidher Grün a Hauberrisser bajo la misma apariencia que lució la primera vez en el Vexiersaloon, y le explica el sentido de todos los acontecimientos que ha presenciado, así como cuál es el final que les espera a Eva y a él (cfr. pp. 274-275). Su discurso es la confirmación de que todos y cada uno de los sucesos que ha presenciado (incluso la irrupción del manuscrito) obedecían a sus leyes, por lo tanto, el hombre reflexivo que era tendrá que aceptar esta nueva forma de afrontar la realidad. En estos momentos se puede afirmar ya que Hauberrisser ha entrado también a formar parte del universo representado por Chidher Grün, y esto se escenifica en el hecho de que es él ahora quien continúa la escritura del manuscrito, plasmando en éste los últimos acontecimientos vividos. Aquí se aprecia el gran cambio que ha experimentado (cfr. pp. 296-301). Él sigue sintiendo que es diferente a todos los demás, pero ahora de otro modo, porque les ha superado en el conocimiento místico:

[...] sie glauben, ich sei in die Einsamkeit gegangen und trauere um Eva. — Weil mir die Menschen wie Gespenster erscheinen, die blind durchs Dasein irren, — weil sie mir wie Raupen vorkommen, die über den Boden kriechen und nicht wissen, daß sie keimende Schmetterlinge sind, habe ich deswegen ein Recht, mich von ihnen fernzuhalten?“ (p. 293)

Los dos últimos capítulos narran la destrucción absoluta de la ciudad de Ámsterdam y el despertar a la nueva vida de Eva y Hauberrisser. Y, a pesar de que los sucesos que se describen son difícilmente explicables, apenas queda huella de lo fantástico, porque el protagonista lo acepta como normal. Veamos algunos fragmentos:

Je näher der Mann herankam, desto unwirklicher schien er zu werden; er war mindestens sieben Schuh hoch, bewegte beim Gehen die Füße nicht, und seine Konturen hatten etwas Lockeres, Schleierndes; — Hauberrisser glaubte sogar zu bemerken, daß sich bisweilen ein Teil des Körpers — der Arm, oder die Schulter — ablöste, um sich sofort wieder anzusetzen. [...]

Gleich darauf sah Hauberrisser, als die Gestalt in unmittelbarster Nähe lautlos an ihm vorbei schwebte, daß es eine Wolke fliegender Ameisen war, die merkwürdigerweise die Form eines Menschen angenommen hatte und beibehielt, — ein unbegreifliches Naturspiel, ähnlich dem Bienenschwarm, den er einst in dem Amsterdamer Klostergarten gesehen.
Lange blickte er kopfschüttelnd dem Phänomen nach, das mit zunehmender Geschwindigkeit nach Südwesten, dem Meere zu, wanderte, bis es wie ein Rauch am Horizont verschwand.
Er wußte nicht, wie er die Erscheinung deuten sollte. War es einrätselhaftes Vorzeichnen, oder nur eine belanglose Grimasse, die die Natur schnitt?
Daß Chidher Grün, um sich ihm sichtbar zu machen, eine so phantastische Form gewählt haben könnte, schien ihm wenig glaubhaft. (pp. 303-304)

Hauberrisser muestra asombro, incluso miedo al observar las dimensiones de la catástrofe, pero, al contrario que la mayoría de los habitantes de Ámsterdam, que parecen haberse vuelto locos, reacciona con serenidad e intenta llevar a cabo sus planes, con el fin de salvar a sus amigos.

El final nos muestra al protagonista después de renacer a la otra vida. Ahora no caben las dudas ni la incredulidad, pues él forma parte de lo que antes consideraba sobrenatural:

Einen Augenblick lang glückte es ihm wieder: er sah seinen Körper als schattenhaftes, fremdes Geschöpf am Fenster lehnen, aber die Welt draußen, trotz ihrer Verwüstung, war nicht mehr ein gespenstisches, totes Bild wie früher in solchen Zuständen: eine neue Erde, durchzittert von Lebendigkeit, breitete sich vor ihm aus [...] Im nächsten Moment war Hauberrisser wieder mit seinem Körper vereinigt und sah in den heulenden Sturm hinein, aber er wußte, daß sich hinter dem Bild der Zerstörung das neue verheißungsvolle Land verbarg, das er soeben mit den Augen seiner Seele geschaut hatte. (pp. 317-318.)

Por lo tanto, lo fantástico se ha desvanecido por completo, pero no porque se haya encontrado una explicación lógica, como ocurre en las obras de Radcliffe, por ejemplo, sino porque el protagonista se ve obligado a aceptarlo al entrar él a formar parte de lo sobrenatural. Es la misma solución que el autor ya aplicó en su anterior novela.

En resumen, hay que destacar tres cuestiones principalmente. La primera es que el choque entre lo sobrenatural y lo racional sólo es percibido por un pequeño grupo de personajes, ya que la mayoría de ellos aceptan los diferentes prodigios como parte integrante de la mística que practican. Frente a ellos se encuentra la gran masa de población que, en realidad, apenas está representada en la obra y, por lo tanto, no se obtiene de ella información suficiente para poder valorar su actitud frente a tales acontecimientos; de hecho, su papel sólo se adivina en el capítulo final, donde aparece

asombrada y asustada ante los extraños sucesos que están teniendo lugar. La segunda cuestión hace referencia a la extensión que ocupa el efecto fantástico, ya que hemos comprobado que no está presente ni en el comienzo (aunque aquí ya se establecen las expectativas que se confirman posteriormente) ni en el final de la obra. Y la última es la relación que se establece entre lo fantástico y el único personaje con connotaciones claramente negativas, Usibepu, pues sus actuaciones son las únicas que hacen renacer las dudas en los dos protagonistas, logrando así mantener este efecto vivo hasta casi el final de la obra. Esto supone, además, un punto de acercamiento a la novela gótica, en la que tradicionalmente lo sobrenatural era mayoritariamente una fuerza negativa que actuaba como fuente de amenaza contra los héroes.

7. 4. Representación de las emociones

La primera gran diferencia entre esta obra y su predecesora radica en el tipo de instancia narrativa de la que depende el relato. Si *Der Golem* está presidida por un narrador autodiegético, en *Das Grüne Gesicht* nos encontramos con uno no vinculado con la historia que transmite, es decir, con un narrador heterodiegético, característica que comparte con la gran mayoría de las obras del género gótico. Esto, sin duda, puede repercutir en la representación de las emociones de los personajes, pero no tiene que implicar necesariamente una menor presencia de las mismas. De hecho, en esta obra la neutralidad de un narrador heterodiegético se combina con una cuidadosa focalización que a menudo se aparta del narrador y se deposita en los protagonistas, lo que permite al autor exponer los sentimientos de éstos con bastante libertad y sin llegar a resultar en exceso entrometido y omnipresente. Y no es necesario esperar demasiado para comprobar esto, ya que en las primeras páginas de la obra encontramos los siguientes párrafos:

Der eigentümliche Duft nach Harz und Farbe nahm ihn einen Augenblick ganz gefangen. — Weihnachten! Kinderjahre! Atemloses Warten vor Schlüssellochern; ein wackliger Stuhl mit rotem Rips überzogen, — ein Ölfleck darin. Der Spitz — Durudeldutt, ja, ja, so hat er geheißen — knurrt unter dem Sofa und beißt der beweglichen Schildwache ein Bein ab, kommt dann, das linke Auge zugekniffen, schwerverstimmt hervorgekrochen: die Feder des Uhrwerkes ist

losgegangen und ihm ins Gesicht gesprungen. — Die Tannennadeln knistern, und die brennenden roten Kerzen am Christbaum haben lange Tropfbärte. —

Nichts vermag die Vergangenheit so schnell wieder jung zu machen, wie der Lackgeruch von Nürnberger Spielzeug, — der Fremde schüttelte den Bann ab, „es wächst nichts Gutes aus der Erinnerung: erst läßt sich alles süß an, dann hat das Leben eines Tages plötzlich ein Oberlehrergesicht, um einen schließlich mit blutrünstiger Teufelsfratze — — — nein, nein, ich will nicht!“ — er wandte sich dem drehbaren Büchergestell zu, das neben ihm stand. (pp. 21-22)

Estas pocas líneas condensan la enorme complejidad del discurso de pensamientos que se encuentra en la obra y, por lo tanto, suponen un excelente punto de partida para su estudio. El fragmento comienza con una psiconarración, tipo discursivo en el que tanto la voz como la focalización proceden de un narrador claramente omnisciente²⁷; sin embargo, el tono de la frase siguiente delata el cambio que se ha producido, ya que se ha dado paso a una focalización interna y, gracias a la ausencia total de deícticos, se diría que la mente del protagonista se descubre al lector sin intermediarios y, consecuentemente, en un estado casi puro; la única distorsión a la que están sometidos los pensamientos es la propia de un discurso ordenado, es decir, que todo apunta a que estamos ante un monólogo interior (en este caso, de Hauberrisser). Después del punto y aparte aparece una frase que, por el tono discursivo, bien podría considerarse una continuación de la anterior, aunque, por otro lado, la distancia que imprime la puntuación remite más bien a un cambio de interlocutor y, por lo tanto, a una nueva intervención del narrador; pero, insistiendo en la expresividad del fragmento y, dado que la ausencia de deícticos y demás marcas personales sigue siendo absoluta, cabe la posibilidad de entenderlo no como expresión de los sentimientos del protagonista puestos en voz del narrador, sino como una valoración personal de este último, lo que delataría ciertos rasgos de omnisciencia autorial²⁸. Por último, hay que destacar las frases finales, en las que por medio del uso de las comillas se separa claramente el discurso que procede del narrador, de aquel que proviene del personaje, de forma que las reflexiones del segundo se transponen a modo de estilo directo, lo que recibe el nombre de soliloquio o monólogo citado.

²⁷ G. Genette, *Figuras III*, cit., p. 244.

²⁸ D. Villanueva define la omnisciencia autorial como «La forma menos objetiva de MODALIZACIÓN, caracterizada por la predominancia de las voces del AUTOR IMPLÍCITO, que establece un circuito de comunicación interna en el DISCURSO con el LECTOR EXPLÍCITO, y un NARRADOR ubicuo y omnisapiente, que goza de un punto de vista sobre la HISTORIA sin limitaciones» (cfr. D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos...*, cit., p. 196).

En estas primeras páginas de la obra, se aprecian, además, otros detalles igualmente interesantes, como por ejemplo el tipo de situaciones que desencadenan la irrupción de los recuerdos y las emociones del personaje principal; así, por ejemplo, en el fragmento citado arriba, un gesto tan simple como la percepción de un aroma origina una digresión que se extiende a lo largo de media página, donde los recuerdos y las emociones afloran sin cesar. Por lo tanto, ya desde los comienzos, se nos presenta a un protagonista con una intensa vida interior, anunciando una narración de un elevado tono intimista. Y, ciertamente, las expectativas no se ven defraudadas, pues el relato de acontecimientos y el discurso de sentimientos de los diferentes personajes se reparten prácticamente al cincuenta por ciento el volumen total de la obra. Una buena muestra de ello la encontramos en el capítulo tercero, todo él una digresión en la que la acción apenas avanza, ya que se dedica casi íntegramente a mostrar los vaivenes emocionales, las reflexiones y los pensamientos del protagonista.

Pero, como decíamos anteriormente, es interesante conocer qué es lo que hace manar el torrente de pensamientos; a veces es un aroma, la visión de algún objeto o el presenciar una escena determinada, pero, sin duda, la mayor parte de las reflexiones surgen de forma espontánea como consecuencia de la atmósfera asfixiante y enrarecida que el protagonista percibe a su alrededor. Otra importante fuente de emociones y sentimientos procede del manuscrito, que se compone básicamente de las memorias de una persona anónima que vivió experiencias idénticas a las de Hauberrisser, y que lleva a éste, a su vez, a analizar y meditar sobre su situación personal, como bien se puede apreciar en esta cita que reproducimos a continuación:

[...] — er holte das Blatt der Papierrolle aus seiner Brieftasche hervor, suchte die Stelle und las: „jahrelang scheint es zu stocken, dann, unerwartet, oft nur durch ein belangloses Ereignis geweckt, fällt die Hülle, und eines Tages ragt ein Ast mit reifen Früchten in unser Dasein hinein, dessen Blühen wir nie bemerkt haben, und wir sehen, daß wir Gärtner eines geheimnisvollen Baumes waren, ohne es zu wissen. — — — Hätte ich mich doch nie verleiten lassen, zu glauben, daß irgendeine Macht außer mir selbst diesen Baum zu gestalten vermag, — wie viel Jammer wäre mir erspart geblieben! Ich war alleiniger Herr über mein Schicksal und wußte es nicht! Ich dachte, weil ich es durch Taten nicht zu ändern vermochte, daß ich ihm wehrlos gegenüberstünde. — Wie oft ist es mir nicht durch den Sinn gefahren, daß: Herr über seine Gedanken zu sein, auch bedeuten müsse, der allmächtige Lenker seines Schicksals zu sein! Aber ich habe es jedesmal verworfen, weil die Folgen solcher halben Versuche nicht sofort eintraten. [...]“

Eine Hoffnungsfreudigkeit, die Hauberrisser neu schien — so lange hatte sie in ihm geschlafen — war mit einem wieder aufgewacht und erfrischte ihn, obwohl er einen Augenblick nicht recht wußte — es auch gar nicht zu wissen begehrte — worüber er sich freuen und worauf er hoffen sollte.

Er fühlte sich plötzlich wie ein Glückskind und nicht mehr wie von boshaften Zufällen genarrt, daß ihm die sonderbare Geschichte mit dem Namen „Chidher Grün“ passiert war.

„Froh muß ich sein“, jauchzte irgend etwas in ihm auf, „daß das Edelwild aus den unbekannten Wäldern eines neuen Gedankenreichs den Zaun des Alltags durchbricht und in meinen Garten grasen kommt, — froh, und nicht bedenklich, bloß weil ein paar alte morsche Stakete darüber kaput [sic] gehen.“ (pp. 139-141)

Como ya hemos adelantado al comienzo de este epígrafe, *Das grüne Gesicht* despliega una gran variedad de técnicas a la hora de recoger los movimientos de la vida interior de los personajes; desde aquellas en las que la intervención del narrador queda más patente, como es el caso de los estilos directos y la psiconarración —sin duda, los más habituales— o el más inusual soliloquio, a otras en las que la presencia del narrador queda velada, como en los frecuentes estilos indirectos libres y los monólogos interiores. No obstante, lo más característico de esta obra es quizá la viveza con la que se transmiten los sentimientos, lo que, a su vez, proporciona una sensación de inmediatez y, en consecuencia, acentúa su credibilidad. Es decir, que aunque la presencia del narrador omnisciente es muy acusada en toda la obra, el autor consigue camuflarla cuando se trata de expresar la vida interior de los personajes más importantes. El principal responsable de esto es sin duda el hábil manejo de la focalización y de las técnicas narrativas en general. Son dos principalmente las acciones que van dirigidas a conseguir este efecto: por un lado, el hecho de que el número de fragmentos que discurren de principio a fin bajo el yugo del narrador sea realmente escaso, pues lo habitual es que aparezcan intercalados otros tipos discursivos menos dependientes de éste, como pueden ser alguno de los mencionados arriba. A esto hay que añadir la destreza con que se realiza la transición entre la focalización cero y la interna, y, sobre todo, entre la “voz” del narrador y la del personaje —hecho este último favorecido por la ausencia de pronombres y demás marcas de persona—; el resultado es un discurso que genera bastante confusión con respecto a quién es el emisor y quién el verdadero autor del mismo, y, sobre todo, que propicia la práctica supresión de la figura del narrador. Son numerosísimos los fragmentos que ilustran esta cuidada técnica a lo largo de toda la obra, como el que exponemos a continuación, en el que resulta imposible reconocer al autor de la oración que sigue al primer punto y aparte:

Das waren nicht mehr die Mienen von Menschen, die, vergnügungssüchtig oder, um die Sorgen des Tages zu verschütten, zu einer Schaustellung eilten, wie sie von früher her in seiner Erinnerung lebten! Die beginnenden Anzeichen eines unheilbaren Entwurzelteins sprachen aus ihnen.

Der bloße Kampf ums Dasein gräbt andere Furchen und Linien in die Haut.
Er mußte an Kupferstiche denken, die die Pestorgien und Tänze des Mittelalters darstellten, [...] (p. 54)

Es indiscutible que el primer párrafo procede del narrador, pues el posesivo “seiner” hace referencia claramente al protagonista, en cambio, el tono y el contenido de la oración siguiente son más propios de Hauberrisser, aunque no haya ninguna marca de tal transición.

Este otro ejemplo es igualmente ilustrativo; aquí además cabe la duda de que las reflexiones y opiniones en él vertidas no procedan del protagonista, sino del narrador, hecho éste que pondría en entredicho su neutralidad:

Sie alle, wie er [Hauberrisser], hatten sich damit getröstet, wenn der Krieg beendet sei, werde der Frieden auch in den Herzen der Einzelnen wiederkehren. Statt dessen war genau das Gegenteil eingetreten.

Die banale Weisheit der gewissen Hohlköpfe, die gewohnheitsgemäß bei allem und jedem die billigste Erklärung zur Hand haben und die Fieberschauer der Menschheit auf gestörte Behaglichkeit zurückführten, — konnte sie das Rätsel lösen? Die Ursache lag tiefer. Gespenster, riesenhafte, formlos und nur erkennbar an den entsetzlichen Veheerungen, die sie angerichtet, bei den heimlichen Sitzungen kaltherziger, ehergeiziger Greise um den grünen Tisch herum entstandene Gespenster hatten sich Millionen von Opfern geholt und sich dann scheinbar wieder für einige Zeit schlafen gelegt; aber jetzt erhob das grauenhafteste aller Phantome, längst schon zu lauerndem Leben erweckt durch den Fäulnishau einer verwesenden Scheinkultur, sein Medusenhaupt vollends aus dem Abgrund und höhnte der Menschheit ins Gesicht, daß es nur ein Rad der Qual gewesen war, das sie im Kreise getrieben hatte im Wahn, dadurch für kommende Geschlechter die Freiheit zu gewinnen, — und weiter treiben würde trotz Wissen und Erkenntnis für alle Zeiten. (p. 53)

Y es que, efectivamente, la neutralidad del narrador heterodiegético y omnisciente se ve claramente comprometida en pasajes menos controvertidos, como el que presentamos a continuación, donde, en medio de la psiconarración que muestra los sentimientos de Eva, emite una serie de juicios de valor más propios de una omnisciencia autorial:

Das Bewußtsein einer riesengroßen Mitschuld, begangen durch weiter nichts, als durch bloße Zugehörigkeit zu einer bevorzugten Gesellschaftsklasse und dem so selbstverständlich scheinenden Mangel an Interesse gegenüber dem Leid des Nächsten — eine Unterlassungssünde, winzig wie ein Sandkorn in der Ursache und verheerend wie eine Lawine in der Wirkung — erfüllte Eva mit tiefem Schrecken; so wie ein Mensch sich entsetzen mag, der in Gedankenlosigkeit mit einem Seile zu spielen glaubt und plötzlich gewahrt, daß er eine Giftschlange in Händen hält.²⁹ (p. 99)

Como ya hemos comentado con anterioridad, Meyrink es un hábil retratista de la sociedad de su época y también un gran conocedor de las profundidades del alma humana —de todos es sabido que su enorme interés por las diferentes corrientes

²⁹ La cursiva es nuestra.

esotéricas (alguna de las cuales llegó a practicar con verdadera devoción), nació de la angustia que él mismo sentía en su interior y de su sincera preocupación por el destino final del hombre—, por lo tanto, no nos puede sorprender que aproveche todas las posibilidades que le brinda el lenguaje para dar cuenta de los vaivenes emocionales de los personajes. En este sentido, no cabe duda de que la exteriorización de los sentimientos es uno de los grandes aliados del autor en esta tarea. En algunas ocasiones es un simple gesto o una forma de ejecutar una acción lo que proporciona la información necesaria, de modo que prácticamente cualquier frase del relato puede contener señales que dejen vislumbrar cuál es el estado de ánimo del protagonista. Muchas oraciones delatan esta intención, incluso alguna tan escueta como la siguiente, en la que el verbo “eilte” se encarga de transformar en actos el sentir del personaje:

Vor einer wilden innern Aufregung ergriffen, über deren Ursache er sich keinerlei Rechenschaft zu geben vermochte, eilte Hauberrisser durch die Straßen. (p. 52)

Idéntico efecto tienen las siguientes frases, que revelan el estado de preocupación e impaciencia de Hauberriser después de enterarse de que su amada ha desaparecido en extrañas circunstancias:

Die Tür der Spelunke stand weit offen, Hauberrisser stürzte hinein; [...] “Nein, Fräulein van Druysen ist seitdem nicht mehr bei uns gewesen”, sagte der alte Schmetterlingssammler kopfschüttelnd, als ihm Hauberrisser in fliegender Eile seine Besorgnisse vortrug; [...]. (p.199)

Er sprang, außer sich vor Unruhe aus dem Sessel auf und lief im Zimmer hin und her. (p. 200)

Dann liefen sie alle hinaus, Hauberrisser und Swammerdam mitten unter ihnen, durchsuchten die Gassen, brüllten den Namen Eva, beleuchteten jeden Winkel im Kirchengarten. (p. 205)

En los numerosísimos estilos directos —tanto de palabras como de pensamientos— el discurso introductorio del narrador es otra fuente insaciable de información, como bien se puede apreciar en las siguientes citas:

„Wahrhaftig, man glaubt die ‚Grundlage des zwanzigsten Jahrhunderts‘ vor sich zu haben: außen brummiges Gelehrtengetue und innen — der Schrei nach Geld oder Weibern“, brummte er vernügt und lachte dann laut hinaus. (pp. 22-23)

„Gold, Weihrauch und Myrrhen — die heiligen drei Könige aus dem Morgenland!“, flüsterte die „Hüterin der Schwelle“ mit vor Rührung erstickter Stimme, die Augen fromm zur Decke erhoben. (p. 100).

„Organisator bist du demnach nicht, wie ich sehe“, warf Hauberrisser erleichtert ein. (p. 151)

“Aber wo ist sie, wo ist sie?” schrie Hauberrisser auf. Die Matrosen verstummt und sahen einander verblüfft an, als kämen sie jetzt erst zur Besinnung. (p. 205)

Algunas de estas intervenciones adquieren el carácter de auténticas acotaciones teatrales, debido a que en ellas se transmite con gran detalle efectos tales como la modulación de la voz o cada uno de los gestos que acompañan al personaje mientras emite su discurso. En esos casos, las palabras del narrador no se ciñen a las cláusulas introductorias propiamente dichas (esto es, a los verbos de lengua y pensamiento y sus complementos) y se desarrollan como comentarios estrechamente ligados a los diálogos en estilo directo de los personajes. Sin duda, esto colabora a otorgar una cierta apariencia teatral a la obra en general —máxime si tenemos en cuenta el abultado volumen de los discursos dialogados en el conjunto de la narración— y esta característica nos lleva nuevamente a los orígenes de la novela gótica inglesa, pues, como vimos, Walpole hizo uso de la técnica teatral shakespeareana para apelar a los sentimientos y a la imaginación de los posibles lectores de su obra. Meyrink sigue la estela del autor inglés como podemos comprobar a través de los ilustrativos ejemplos que citamos a continuación:

“Da ist er wieder” — hörte man ihn röcheln, — der Furchtbare mit der grünen Maske vor dem Gesicht, der mir den Namen Abram [sic] gegeben hat und das Buch zu verschlingen.“ Wie von einem Glanz geblendet, schloß er die Augen und sank schwer zurück. (pp. 119-120)

„Zum Organisieren fühlt sich heute jeder berufen, daraus geht schon hervor, wie falsch es sein muß. Das Gegenteil von dem, was der große Haufe tut, ist an sich schon richtig.“ Pfeill erhob sich und ging auf und ab. (p. 151)

Pfeill blieb mit einem Rück stehen. Freilich! Was sonst? Eben deshalb stelle ich das Denken um eine Stufe höher als das Leben. [...]“ (p. 154)

„Nu. Das ist gescheit.“ — Keine Spur von Freude oder Erleichterung war in seinem Gesicht zu lesen. Nicht einmal Erstaunen. (p. 220)

Offenbar wirkte die Frage nicht auf das Gemüt des alten Mannes. Nur sein Gesicht wurde ein wenig nachdenklicher — so wie von einer Erinnerung erhellt. Dann zuckte er die Achseln und sagte: — „Mir is³⁰ im Leben schon Schreckliches passiert, Herr Doktor.“ (p. 221)

Pero no se agotan aquí las fórmulas que el autor emplea para hacer presente el intenso mundo interior de los personajes más comprometidos. A menudo se observa cómo la presencia de ánimo del protagonista tiñe por completo la escena, de modo que todo lo que está a su alrededor se ve contagiado por su angustia, su sufrimiento o sus temores, creando fragmentos con una fuerte carga subjetiva; esto es precisamente lo que se observa en la cita siguiente, donde la pesadumbre que le invade por no haber

³⁰ Así en el original. Se trata de un personaje que habla con rasgos dialectales muy marcados.

aprovechado sus días de juventud se transmite al conjunto de los elementos que componen la escena:

Aber — er überflog im Geiste sein Leben — hatte er jemals irgend etwas vollbracht, das belangreicher gewesen wäre? Er hatte studiert und die Sonne versäumt, um Maschinen zu bauen, hatte Maschinen gebaut, die längst verrostet waren, und darüber versäumt, andern zu helfen, daß sie sich hätten der Sonne erfreuen können, — hatte nur sein Teil beigetragen zur großen Zwecklosigkeit.

Er erkämpfte sich mühsam einen Weg durch dieandrängende Menge zu einem freien Platz, rief eine Droschke an und ließ sich hinaus vor die Stadt fahren.

Ein Heißhunger nach versäumten Sommertagen hatte ihn mit einemmal überfallen. — —

Die Räder rumpelten mit quälender Langsamkeit über das Pflaster, und die Sonne war doch schon im Untergehen begriffen; vor Ungeduld, ins Freie zu kommen, wurde er nur noch gereizter.

Als er endlich das fette Grün des Landes, bis in die unendlich scheinende Ferne von einem Gitter aus braunen regelmäßigen Wasserstraßen zerschnitten, vor sich sah, mitten in den Inseln abertausende gefleckter Rinder, die alle eine Matratze auf dem Rücken trugen als Schutz gegen die abendliche Kühle, [...] — wie das Bild auf einer großen blaßblauen Seifenblase stand es vor ihm, in der die Windmühlen mit ihren Flügeln als die ersten schwarzen Kreuzeszeichen einer kommenden ewigen Nacht erschienen. (pp. 56-57)

Mucho más llamativo resulta el fragmento que presentamos a continuación, donde en un breve espacio de tiempo se nos presentan dos visiones completamente diferentes de la misma ciudad, debido a que en unos pocos instantes el estado de ánimo del protagonista ha sufrido un cambio radical. La primera descripción que se nos ofrece es la de una ciudad ruidosa, activa, llena de vida y variopinta:

Das ganze Leben der Bewohner spielte sich anscheinend auf der Gasse ab. — Da wurde im Freien gekocht, gebügelt und gewaschen. Ein Strick hing quer über die Straße, mit schmutzigen Strümpfen daran zum Trocknen und so niedrig, daß der Kutscher sich bücken mußte, um sich nicht mit dem Kopf herunterzureißen. — Uhrmacher saßen vor kleinen Tischen und glotzten, die Lupen in die Augen geklemmt, der Droschke nach wie erschreckte Tiefseefische; — Kinder wurden gesäugt oder über Kanalgitter gehalten. [...] Dann wieder tönte aus einer Quergasse ein vielstimmiger Chor in den merkwürdigsten Modulationen: „Nieuwe haring, niwe ha—a—a—ng; aardbeien — aare — bei—je! de mooie, de mooie, de mooie waar; augurkjes, gezond en goedkoop,“ — ein appetiterregender Gesang, dem der Kutscher mit andächtigem Gesicht — obwohl unfreiwillig — längere Zeit lauschen mußte, ehe er wieder im Schritt weiter fahren konnte, denn Berge von bestialisch stinkenden Fetzen verspererten den Weg und mußten erst weggeräumt werden, um die Straße frei zu machen. (pp. 133-134)

A continuación, Hauberrisser entra en el Vexiersalon, donde es informado de que en ese establecimiento no trabaja ni ha trabajado jamás ningún judío de las características que él recordaba haber visto allí y, además, comprueba con sus propios ojos que en el letrero del establecimiento no aparece el nombre de Chidher Grün, sino el de Zitter Arpád; la contrariedad y la decepción que siente son tan grandes y le afecta de tal modo la noticia, que cuando sale de nuevo a la calle encuentra la ciudad totalmente transformada, como si hubiera sido trasportado a otro lugar diferente:

Er war derartig verwirrt und fühlte sich so beschämt, daß er seinen Spazierstock im Laden im Stiche ließ und schnurstracks wegeilte, um so rasch wie möglich in eine andere Gegend zu kommen.

Wohl eine Stunde irrte er wie geistesabwesend durch alle möglichen Straßen, geriet in totenstille Gassen und enge Höfe, in denen plötzlich Kirchen, im heißen Sonnenbrandträumend, vor ihm auftauchten, — schritt durch finstere, kellerkühle Torwege und hörte seine Tritte darin hallen wie in klösterlichen Kreuzgängen.

Die Häuse ausgestorben, als hätte seit Jahrhunderten kein menschliches Wesen mehr darin gewohnt, — hier und da eine Angorakatze mitten unter den grellblühenden Topfblumen auf barocken Fenstersimsen verschlafen ins goldene Mittagslicht blinzelnd; nirgends ein Laut. (pp. 136-137)

Tal cambio en la aspecto de la ciudad es inequívocamente fruto de su particular estado de ánimo, pues no sólo queda plasmado aquí el contraste entre el bullicio de unas calles y el silencio de las otras, sino esencialmente una apreciación subjetiva del espacio, y eso queda perfectamente reflejado en las asociaciones que le suscita esa visión, pues expresiones como “finstere, kellerkühle Torwege” o “seine Tritte darin hallen wie in klösterlichen Kreuzgängen”, son extraordinariamente subjetivas, y especialmente diseñadas para apelar a la imaginación y al estado de ánimo del lector.

El efecto contrario, es decir, la influencia del paisaje o de la atmósfera sobre el sentir de los personajes también es un recurso frecuente en *Das grüne Gesicht*; así, en la cita que reproducimos a continuación, observamos que la tranquilidad y la soledad que se respira en el claustro de un convento logran pacificar el enardecido espíritu de Hauberrisser :

Eine Gittertür vor einem Klosterhof stand offen. — Er ging hinein und sah eine Bank unter hängenden Weidenzweigen. Ringsum hohes, wucherndes Gras. Nirgends ein Mensch weit und breit, kein Gesicht hinter den Fenstern. Alles wie ausgestorben.

Um seine Gedanken zu sammeln, setzte er sich nieder.

Er fühlte keine Unruhe mehr, und die erste Aufregung, es könnte ein krankhafter Zustand gewesen sein, der ihn einen falschen Namen auf dem Ladenschild hatte lesen lassen, war längst verflogen. (p. 138)

O en este otro fragmento en el que tanto el paisaje como la atmósfera enrarecida que lo domina provocan el sentimiento de amenaza en la protagonista femenina, Eva van Druysen:

Durch eine Lücke zwischen Häusergiebeln, als sie einen schmalen eisernen Steg über eine Gracht passierte, sah sie einen Augenblick die Silhouette der Nikolaskirche mit ihren beiden Türmen sich vom Horizont abheben wie eine warnend erhobene dunkle Hand und atmete unwillkürlich erleichtert auf bei dem Gedanken, es könne vielleicht nur Swammerdam sein, der in seinem Leid um Klinkherbogk mit dem Herzen nach ihr riefe.

Die Feindseligkeit, die sie um sich her lauern spürte, belehrte sie, daß sie sich irte. Es ging ein finsterer Haß von der Erde aus, der sich gegen sie richtete, — der kalte, unbarmherzige Grimm,

den die Natur auf den Menschen wirft, wenn er es wagt, an den Fesseln seiner Knechtschaft zu rütteln. (pp. 186-187)

En otras ocasiones el narrador pone de relieve el fuerte contraste entre la atmósfera que se respira en el exterior y los sentimientos que se alojan en el interior de los corazones de los protagonistas, consiguiendo así imprimir más emoción a la escena; es lo que ocurre en el preciso instante en que Hauberrisser tiene el primer encuentro con Eva van Druysen después de su larga desaparición:

Ein Strom von Tönen flutete ins Zimmer: die Glockenspiele der Kirchen waren erwacht — sie hörten es nicht; das fahle Zwielicht des Herbstmorgens stahl sich durch die Scheiben — sie sahen es nicht — — sahen nur sich. Er streichelte ihre Wangen, küßte ihr die Hände, die Augen, den Mund, atmete den Duft ihres Haares — wollte noch immer glauben, daß es Wirklichkeit war und er ihr Herz an seinem schlagen fühlte. — — — (p. 271)

Sin embargo, el autor va más allá en su intento de transmitir emociones, y así se sirve de las peculiaridades lingüísticas de ciertos personajes para imprimir mayor expresividad en su discurso; esto es lo que se observa en el fragmento que citamos a continuación:

„Kabbala — —,“ murmelte Eidotter. „Ja, freilich, Kabbala, die hab ich studiert. Lang. Und Babli auch. Und — und Jeruschalmi.“ — Seine Gedanken fingen an, in eine ferne Vergangenheit zurückzuwandern; [...] — „Aber was drin steht in der Kabbala — über Gott — is falsch. Es is ganz anderst in der Lebendigkeit. Damals — in Odessa — da hab ich's noch nicht gewußt. — Im Vatikan in Rom hab ich müssen übersetzen aus dem Talmud“.

„Sie waren im Vatikan?“ rief Sephardi erstaunt.

Der Alte hörte nicht darauf.

„und dann is mir verdorrt die Hand.“ — Er hob den rechten Arm, an dem die Finger wie Wurzeln verkrümm [sic] waren von Gichtknoten. — „In Odessa hat mer geglaubt bei die Griechisch-Orthodoxen, ich bin ä Spion, daß ich verkehr mit die römischen Gojim, — — und auf emol hat's gebrennt in unserm Haus, aber Elias, sein Nam' sei gepriesen, hat's abgewendet, daß mir sind bloß auf der Gass' gesessen: — meine Frau Berurje und ich und die Kinderlich. — Dann später is gekommen Elias und hat an unserm Tisch gegessen nach dem Lauberhüttenfest [sic]. Ich hab' gewußt, daß es is Elias, wenn Berurje auch hat gemeint, daß er heißt: Chidher Grün.“ [...] „In der Gemeinde hat mer gelacht ibber mir und wenn sie von mir gesprochen haben, hat's immer geheißen: Eidotter? Eidotter is ä Nebbochant, er lauft ohne Verstand herum. [...] Dann war ä Judenverfolgung in Odessa. Ich hab mein Kopp hingehalten, aber es hat die Berurje getroffen, daß ihr Blut is über den Boden hingeflossen, wie sie hat wollen die Kinderlich beschützen, als eins nach dem andern is erschlagen geworden.“ (pp. 224-225)

Como vemos, el discurso de este personaje de origen ruso sufre una ligera alteración. En el primer párrafo se aprecian ciertas incorrecciones propias de un lenguaje poco cuidado y sobre todo de una pronunciación relajada. Sin embargo, cuando comienza a narrar el trágico suceso que vivieron su familia y él en Odessa, se produce un hecho curioso, pues Eidotter (que así se llama este personaje) no da rienda suelta a sus emociones a través del discurso en sí, que se mantiene en una línea de neutralidad

asombrosa, pero, a cambio, refleja todo el sentimiento en su forma de hablar, que ahora presenta unas marcadas interferencias de su lengua natal, el ruso. De este modo, el narrador consigue transmitir las emociones sin llegar a describirlas, dejando que sea el lector quien se encargue de darles forma y contenido a partir de sus propias experiencias vitales.

Por último, consideramos necesario mencionar aquí la gran expresividad que se alcanza en algunos diálogos —y estilos directos en general— de enorme carga emotiva, en los que el discurso se llena de admiraciones y preguntas retóricas, se vuelve rápido, repetitivo y lleno de sentimiento. Dos ejemplos lo ilustran claramente:

„Eva!, Eva! Geh nie wieder von mir!“ — seine Worte erstickten in einer Flut von Küssen.
„Sag, daß du nie wieder von mir gehen willst, Eva!“ [...] „Nein, nein, ich bleibe für immer bei dir. Auch im Tod. — Ich bin so glücklich, so unsagbar glücklich, daß ich zu dir gehen dürfte.“
„Eva, Eva, sprich nicht vom Tod!“ schrie er auf — ihre Hände waren plötzlich kalt geworden.
(p. 271)

Dos páginas más tarde nos encontramos con la siguiente intervención de Hauberrisser:

„Warum habe ich sie angezündet?“ — „Ich hab' vergessen, sie auszulöschen, als der Neger fortging.“ — „Freilich.“ — „Und dann war keine Zeit mehr dazu, — weil Eva — kam“ — „Eva?“ — „Sie ist — sie ist doch tot! Tot!“ [...] „Ein Ende machen! Ein — Ende — machen! — Eva!“ — „Ich muß ihr nach.“ — „Eva! Eva! Warte auf mich!“ — „Eva, ich muß dir nach!“
(p. 273)

7. 5. El efecto de realidad

Como ya sabemos, la evolución de la novela gótica está marcada, entre otras cosas, por un acercamiento del tiempo de la aventura a la realidad contemporánea de sus autores, y a lo largo de este apartado tendremos ocasión de dejar constancia de la amplia red de elementos que hacen del universo ficcional un mundo perfectamente verosímil y que además plasma a la perfección la convulsa época en que la novela vio la luz. Como ocurre en algunas de las obras comentadas anteriormente, el principal elemento encargado de crear el efecto de realidad es aquí el espacio en el que se desarrollan los acontecimientos narrados. Ya hemos aludido a la minuciosidad con la que están retratados ciertos barrios y ambientes, pero lo que ahora nos interesa destacar es el

hecho de que los numerosos rincones de la ciudad y alrededores que aparecen mencionados se corresponden fielmente con la realidad extraliteraria; extremo éste fácilmente comprobable incluso hoy en día, al menos de una gran parte de ellos, pues los nombres de las calles y de los edificios y lugares más emblemáticos han permanecido inalterables hasta la actualidad. Y éste es el punto de partida para conseguir que el mundo de la ficción resulte verídico, pues, una vez ubicados los acontecimientos en un lugar tan perfectamente identificable, se da por hecho que todos los demás detalles con los que se afina y precisa la descripción del espacio tienen la misma validez; así, por ejemplo, a priori, no hay motivos por los que dudar de la verdadera existencia de los teatros, bares y demás locales que se mencionan, mientras que, por su parte, el detalle con el que se describe el ambiente de la ciudad y lo variopinto de las gentes que la habitan fomentan claramente la credibilidad de toda la obra.

Junto a esto hay que señalar que el retrato del espacio ficcional se completa con la alusión a otras ciudades europeas, tales como Amberes (cfr. pp. 77, 168 y 174), Leyden (cfr. p. 77), Odesa o el Vaticano (cfr. p. 224), e incluso a otros puntos del mundo más lejanos pero igual de reales como el Tibet o la India (cfr. p. 165), y, aunque su presencia en la obra sea meramente testimonial, también contribuye a consolidar la veracidad de lo que en ella se relata.

Otra decisión muy acertada para esta finalidad es la ubicación temporal de los hechos en una época muy cercana a la del tiempo de composición. Si bien es cierto que no hay mención explícita a una fecha concreta (sólo se habla en alguna ocasión del siglo XX, [cfr. p. 22]), sin embargo, la alusión inicial a una guerra europea que acaba de terminar (cfr. p. 31), y a las correspondientes negociaciones de paz (cfr. pp. 32-33) resultan suficientemente reveladoras como para poder concluir que el tiempo de la aventura coincide aproximadamente con los años inmediatamente posteriores al final de la Primera Guerra Mundial; por lo tanto, el autor estaría retratando un futuro inmediato —no olvidemos que la obra vio la luz por primera vez en 1916, casi tres años antes de que terminara dicha guerra—, el cual, ciertamente, podría resultar más o menos previsible, ya que en este conflicto bélico los Países Bajos se habían declarado neutrales y no tendrían por qué verse seriamente afectados por el resultado final de la contienda.

No obstante, lo que realmente da el toque decisivo de contemporaneidad, fomentando así la veracidad, es el concienzudo retrato de la época que se ofrece en esta obra y que nos permite reconstruir aspectos muy diversos de la misma. Así, por ejemplo, sabemos que se trata de una sociedad avanzada y moderna gracias a las numerosas referencias a los progresos técnicos, pues los protagonistas hablan con la misma normalidad del hecho de desplazarse en carroajes de caballos (“Droschke” [p. 56]; “Wagen”, [p. 131]) o en bicicleta (cfr. p. 143), como de tomar un tren (“der Vormittagsexpreß nach Antwerpen”, [p. 178]; “ein Zug nach Belgien” [p. 178]) o montar en un coche a motor (“Automobil”, [pp. 142 y 197]). Otro símbolo de modernidad indiscutible se encuentra en la variedad de los medios de comunicación representados en la obra, que van desde el periódico (se reproduce íntegramente una noticia, [cfr. pp. 170-171]) y el telegrama (cfr. p. 132) hasta el teléfono (cfr. p. 197). Más llamativa aún es la aparición de la figura del psiquiatra forense (“Gerichtspsychiater”, [p. 174]), especialidad que hacia finales del siglo XIX estaba empezando a cobrar forma y a generalizarse en el ámbito jurídico europeo³¹. Hemos podido comprobar que esta imagen de la ciudad no dista mucho de la realidad del país en aquella época, así en la página web del Ministerio Holandés de Asuntos Exteriores se describe la situación económica del país hacia principios del siglo XX del siguiente modo:

En los Países Bajos la situación económica era buena. En las ciudades se construyeron grandes almacenes donde se podía comprar de todo. El tranvía eléctrico había reemplazado al tranvía de caballos, la bicicleta con ruedas de caucho hizo su aparición y en algunos sitios circulaban coches hechos en los Países Bajos con el nombre de Spyker. Anthony Fokker construyó en Haarlem su primer avión Fokker.³²

³¹ Aunque las primeras consideraciones médicas en el ámbito legal datan de la época clásica griega, la primera figura relevante en esta materia es Paolo Zaquia (1584-1650), autor del libro titulado *Cuestiones Médico Legales*, que es considerada la primera obra importante de psiquiatría forense. Tuvieron que pasar casi doscientos años hasta que el francés Foderé escribiera su famosa *Medicina Legal Excusante y Exceptuante en General* abriendo el camino hacia la medicina forense moderna (cfr. F. Rodes y J. Bautista Martí Lloret, *Valoración médico-legal del enfermo mental*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997, pp. 8-10). Sin embargo, hasta mediados del siglo XIX no se generalizó la creación de cuerpos de médicos forenses, y, concretamente en España, esto se produjo con el Real Decreto del 13 de mayo de 1862 (cfr. J. M. Jiménez Muñoz, *Historia legislativa del cuerpo de médicos forenses*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1974, p. 21). No obstante, la valoración de los estados mentales dentro del ámbito jurídico es mucho más reciente, tal y como apunta Quintero Olivares (cfr. G. Quintero Olivares, *Locos y culpables*, Pamplona, Aranzadi, 1999, pp. 50ss.).

³² Vid.: <http://www.minbuza.nl/history/es/1813tot1914,1917.html>. [7-9-2006].

Por otro lado, son muy abundantes las escenas con las que los lectores pueden tomar el pulso a la ciudad y conocer el verdadero color y sabor de la vida que allí se desarrolla porque en ellas se ofrece una visión muy amplia de los aspectos más diversos de la vida de la época. Así, por ejemplo, podemos encontrarnos con motivos muy cotidianos y típicamente rurales como el que reproducimos a continuación:

Als er endlich das fette Grün des Landes, bis in die unendlich scheinende Ferne von einem Gitter aus braunen regelmäßigen Wasserstraßen zerschnitten, vor sich sah, mitten in den Inseln abertausende gefleckter Rinder, die alle eine Matratze auf dem Rücken trugen als Schutz gegen die abendliche Kühle, und dazwischen die holländischen Bäuerinnen mit den weißen Hauben, den messingnen Krulltjes an den Schläfen und den sauberem Melkeimern, — wie das Bild auf einer großen blaßblauen Seifenblase stand es vor ihm, in der die Windmühlen mit ihren Flügeln als die ersten schwarzen Kreuzeszeichnen einer kommenden ewigen Nacht erschienen. (pp. 56-57)

Junto con otros eminentemente urbanos, en los que el autor no ahorra detalles a la hora de describir tanto el elemento meramente arquitectónico o la atmósfera, como el tipo de gente que habita esos lugares o las actividades que allí se desarrollan:

An den Türen saßen gruppenweise auf Stühlen, die sie aus ihren Stuben geholt hatten, Männer in blauen weiten Hosen und roten Kitteln, Weiber flickten schwätzend an Netzen, und Scharen von Kindern spielten auf der Straße.

Rasch schritt er hindurch an den offenen Hausfluren vorbei, die ihn anhauchten mit ihrem Atem von Fischgeruch, Arbeitsschweiß und ärmlichem Alltag, über Plätze hin, wo an den Ecken die Waffelbäcker ihre Stände aufgeschlagen hatten und ein Brodem von brenzlichem Schmalzdampf bis in die schmalen Gassen zog. [...]

Um seinen Weg abzukürzen, passierte er eine eiserne Brücke, die über eine Gracht in die feinen Stadtviertel führte, und durchquerte eine in Licht getauchte, dicht belebte Straße mit prunkvollen Schaufenstern, um ein paar Schritte später, als habe die Stadt blitzschnell ihr Antlitz verändert, wieder in einer stockfinsternen Gasse zu stehen: Die alte Amsterdamer „Neß“, die berüchtigte Dirnen- und Zuhälterstraße, vor Jahren niedergerissen, war hier wie eine scheußliche Krankheit, die plötzlich von neuem hervorbricht, in einem andern Stadtteil wieder auferstanden mit einem ähnlichen, nicht mehr so wilden und rohen, aber weit furchtbareren Gesicht.

Was Paris, London, die Städte Belgiens und Rußlands an Existzenzen auspieen [sic], die, auf kopfloser Flucht vor den losbrechenden Revolutionen ihre Heimat mit dem erstbesten Zug verlassen hatten, traf hier in diesen „vornehmen“ Lokalen zusammen. (pp. 58-59)

En otras ocasiones las páginas de esta novela nos abren las puertas a la vida cultural de la ciudad en sus diferentes facetas. Así, encontramos pasajes en los que se da cuenta de los espectáculos reservados a los grupos sociales más distinguidos, como pueden ser el teatro, el circo o el vodevil:

Ein menschenüberfüllter Saal mit runden, gelbgedeckten Tischen, an denen gegessen und getrunken wurde.

Im Hintergrund ein erhöhtes Podium mit einem Halbkreis von etwa zwölf Chansonetten und Komikern, die auf Stühlen saßen und warteten, bis ihre Nummer daran kam. [...] Hauberrisser sah sich nach einem noch freien Platz um; überall war die Menge — anscheinend zumeist Einheimische bürgerlichen Mittelstandes, — dicht gedrängt; nur an einem Tisch in der Mitte lehnten auffallenderweise noch ein paar leere Stühle. Drei wohlbeleibte, gereifte Frauen und eine alte, strengblickende mit Adlernase und Hornbrille saßen, emsig Strümpfe strickend, um eine mit buntwollener Gockelhaube bedeckte Kaffeekanne herum wie in einer Insel häuslichen Friedens. [...] Grell, wie die Arabesken in einem Kaleidoskop lösten die Nummern des Programms einander ab, ohne Pause, kunterbunt zusammengestellt: pudellockige englische Babygirls von schreckenerregender Unschuld, Apachen mit rotwollenen Shawls, eine syrische Bauchtänzerin, gefüllt mit wild wogenden Eingeweiden, Glockenimitatoren und bayrische melodisch rülpsende Schnadahüpfler. (pp. 60-63)

Livrierte Diener zerstäubten Parfüms, ein roter Sammetläufer rollte seine Zunge auf über dem Boden bis über das Podium, Klubsessel aus grauem Leder wurden hereingeschoben.
Man hörte das Vorfahren von Wagen und Automobilen auf der Straße.

Damen in Abendtoiletten von ausgesuchter Eleganz, Herren in Frack strömten herein: dieselbe interationale, scheinbar feinste Gesellschaft, die Hauberrisser abends sich in den Zirkus hatte drängen sehen.

In wenigen Minuten waren die Räume voll bis zum letzten Platz.

Leises Klirren von Lorgnonketten, halblautes Lachen, Knistern seidner Röcke, Duft von Damenhandschuhen und Tuberosen, blitzende Perlenrivièren und Brillanttropfen, Zischen von Champagnerflaschen, das spröde Rascheln der Eisstücke in den silbernen Kühlern, wütendes Kläffen eines Schoßhündchens, weiße, diskret gepuderte Frauenschultern, Schaumwellen von Spitzen, süßlich scharfer Geruch von kaukasischen Zigaretten; — das Bild, das der Saal soeben noch geboten, war nicht mehr zu erkennen. (pp. 64-65)

Aunque no faltan tampoco las referencias a otras manifestaciones culturales de carácter más popular, como se puede ver en las siguientes alusiones a ferias y fiestas callejeras:

Über den Häusergiebeln der benachbarten Warmoesstraat, in der die sommerliche Kirmes bereits in vollem Gange war, stieg der rötliche Schein der beleuchteten Schaubuden und Zelte zum Himmel empor und verdichtete die Luft, vermischt mit dem weißen Dunst der Stadt und dem grellen Glitzern des Vollmondes auf den Dächern, zu einem phantastisch schillernden Nebelhauch, in dem die Schlagschatten der Kirchtürme als lange spitzige Dreiecke aus schwarzem Schleier schwieben.

Wie das Pochen eines großen Herzens tönte das Schlapfen der Motore herüber, die die zahlreichen Karussells drehten.

Das atemlose Geklingel der Leierkasten, das Wirbeln der Trommeln und die schrillen Stimmen der Ausruber, unterbrochen von dem Peitschenknallen aus den Schießbuden, vibrierten durch die dunklen Straßen und ließen ein von Fackelglanz beschienenes Bild ahnen, in dem eine wogende Volksmenge Bretterstände voll Pfefferkuchen, farbigem Zuckerwerk und zottig bebarteten Menschenfressergesichtern aus geschnitzten Kokosnüssen, umdrängte; im Kreise umhersausende, buntbemalte Ringelspielpferde, auf- und niederjagende Schaukeln, nickende Mohrenköpfe mit weißen Gipspfeifen als Zielscheiben, ungehobelte Tische mit reihenweise eingesteckten Taschenmessern, um mit Ringen darnach zu werfen, fettglänzende Seehunde in hölzernen Bassins voll schmutzigen Wassers, Zelte mit wehenden Wimpeln und wackelnden Spiegelfacetten, kreischende Kakadus in silbernen Reifen, Fratzen schneidende Affen und im Hintergrund, Schulter an Schulter: Reihen schmaler Häuser wie eine Schar stumm zuschauender schwärzlicher Riesen mit weißen, viereckig vergitterten Augen. (pp. 89-90)

Estas extensas citas reflejan una realidad mucho más amplia que la de la vida cultural de la ciudad, porque sirven de excusa para dibujar la sociedad al completo, con sus

defectos y sus virtudes, sus gustos, sus extravagancias, sus costumbres y sus modos de vida. Es, además, una descripción muy sensorial, pues en ella se apela a los cinco sentidos del lector, por lo que el efecto de realidad resulta especialmente intenso. Más interesante aún es la crítica social que se desprende de los pasajes citados, y es que no hay duda de que el Meyrink satírico que cosechó tan buenas críticas al comienzo de su carrera literaria sigue presente aquí. El autor no se conforma con plasmar sólo aquello que es más evidente, por estar a la vista de todos, sino que además también pretende retratar el pensamiento y el sentir general de la época, o quizás el suyo propio. En la mayoría de las ocasiones este tipo de contenidos se expresan a través del personaje principal —como, en general, casi todo aquello que forma parte de la visión particular del entorno, y no olvidemos que esta obra en concreto, y la narrativa gótica en general, posee un alto componente subjetivo—, como en el párrafo que exponemos a continuación, en el que se pone de manifiesto la hipocresía de las clases sociales más altas:

Lauter Menschen ringsum, die der Spießer aller Völker instinktiv haßt wie der krummbeinige Dorfköter den hochgezogenen Rassehund, — Geschöpfe, die den breiten Massen immer ein Rätsel bleiben, ihr ein Gegenstand der Verachtung und des Neides zugleich sind, — Wesen, die in Blut waten können, ohne mit der Wimper zu zucken, und ohnmächtig werden, wenn eine Gabel auf dem Teller kreischt, — die wegen eines schiefen Blickes zur Pistole greifen und ruhig lächeln, wenn man sie beim Falschspielen ertappt, — die ein Laster alltäglich finden, vor dem der „Bürger“ sich bekreuzigt, und lieber drei Tage dursten, als aus einem Glas trinken, das ein anderer benutzt hat, — die an den lieben Gott glauben wie an etwas Selbstverständliches, aber sich von ihm absondern, weil sie ihn für uninteressant halten, — die für hohl gelten bei solchen, die voll Plumpheit als Lack und Tünche zu durchschauen glauben, was in Wirklichkeit seit Geschlechtern zum wahren Wesenskern geworden ist, und doch weder hohl sind, noch das Gegenteil, — Geschöpfe, die keine Seele mehr haben und deshalb der Inbegriff des Verabscheuungswürdigen sind für die Menge, die nie eine Seele haben wird, — Aristokraten, die lieber sterben als kriechen und mit unfehlbarem Spürsinn den Proleten in einem Menschen wittern, ihn tiefer stellen als ein Tier und unbegreiflicherweise vor ihm zusammenknicken, wenn er zufällig auf dem Thron sitzt, — Mächtige, die hilfloser werden können als ein Kind, wenn das Schicksal nur die Stirne runzelt, — — Werkzeuge des Teufels und sein Spielball zugleich. — — (pp. 65-66)

Pero también otros personajes secundarios aportan su parecer, ampliando aún más la visión que obtenemos de la situación social. Así, encontramos estas líneas en las que Zitter Arpád retrata la locura religiosa en la que, según él, está sumiéndose Europa y, en menor medida, el resto del mundo:

“Nein, nein, mein voller Ernst. Haben Sie denn nicht davon gelesen? Der Religionswahnsinn bricht jetzt überall aus, wohin man schaut. Vorläufig sind's ja meist nur die Armen, die davon befallen werden, aber „ — Zitter's ärgerliche Miene hellte sich auf bei dem Gedanken, daß vielleicht bald eine Zeit kommen könne, wo sein Weizen blühen würde — „aber es wird nicht

länger dauern, dann packt's die Reichen auch. Ich kenne das.“ [...] „Nicht nur in Rußland, wo von jeher die Rasputins und Johann Sergiews und andere Heilige aus dem Boden wuchsen, — in der ganzen Welt breitet sich der Wahnsinn aus, daß der Messias kommt. Sogar unter den Zulus in Afrika gärt's schon; [...]. (p. 50)

El carácter reflexivo y razonador de alguno de los personajes, en especial de los dos más destacados, esto es Hauberrisser y Eva van Druysen, añade un nuevo apunte realista a la novela. Ellos no se dejan llevar por la locura religiosa que invade el país, ni por la superstición, sino que siempre se muestran críticos ante lo que ven y oyen, y a cada nuevo “ataque” de lo sobrenatural responden con su mente razonadora para buscar una explicación lógica. Esto hace que se deposite mayor confianza en ellos y, por extensión, en el conjunto del relato. Veamos una intervención muy clarificadora del protagonista masculino:

Ein jähes Mißtrauen gegenüber seinen Sinnen und der anscheinend so fest begründeten Stofflichkeit der Außenwelt flammte, tief aus der Seele hervorbrechend wie ein blitzartiges Licht, einen Augenblick in ihm auf, und gleichsam als Schlüssel zu den Geheimnissen derartiger unerklärlicher Vorgänge, fiel ihm ein, was er schon als Kind gelernt: daß das Licht gewisser, unfaßbar weit entfernter Sterne in der Milchstraße am Himmel siebzigtausend Jahre braucht, um zur Erde zu gelangen, und man daher (gäbe es so scharfe Fernrohre, um jene Weltenkörper dicht vor's Auge zu rücken) dort oben nur Begebenheiten schauen könnte, so wirklich und wahrhaftig, als vollzogen sie sich soeben, die seit siebzigtausend Jahren bereits in das Reich der Vergangenheit vesunken sind. Es mußte also —ein Gedanke von erschütternder Furchtbarkeit!— in der unendlichen Ausdehnung des Weltenraumes jedes Geschehen, das einmal geboren worden, ewig als Bild, aufbewahrt im Licht, bestehen bleiben. „So gibt es also —wenn auch außerhalb des Bereiches menschlicher Macht— eine Möglichkeit,“ schloß er, „Vergangenes zurückzubringen?“ (pp. 70-71)

El razonamiento que esgrime es lógico y lo presenta avalado por la ciencia, hecho que resulta normal, ya que sabemos que es ingeniero de profesión (cfr. p. 30). De esta manera, el personaje se convierte en un exponente más de la sociedad moderna que acabamos de describir y en un nuevo elemento de credibilidad.

Otros aspectos más directamente relacionados con el convulso momento por el que estaba pasando Europa también encuentran expresión en las páginas de esta obra, en concreto nos referimos a la compleja situación política y económica del país (cfr. p. 31).

Todos estos signos de modernidad y actualidad se ven refrendados por la presencia de un manuscrito “vergilbt” y “verblaßt” (cfr. pp. 127-129), que aun careciendo de fecha explícita y de acontecimientos que permitan ponerlo en relación con una época histórica concreta, traslada a personajes y lectores a tiempos anteriores, y, al tratarse de un documento escrito, otorga credibilidad y realismo.

Lo que en todo caso queda claro es que, tanto la ciudad como la sociedad que describe el autor, debían de ser muy similares a las que reinaban en el momento en que se publicó la obra y, en consecuencia, los lectores podrían reconocer ese elemento como real o, al menos, verídico.

No obstante, en su afán por presentar un espacio y una sociedad fieles a la realidad, el autor recurre a todo tipo de técnicas y se sirve de otros recursos. El lenguaje es, sin duda, uno de sus mejores aliados para este fin, ya que en él queda reflejada la procedencia o condición social de los personajes, plasmando con gran plasticidad el colorido ambiente que se respira en una ciudad invadida por hombres y mujeres de los lugares más diversos del planeta; así, junto a alguna inscripción y numerosas, aunque breves, intervenciones en holandés (“Tegen het Licht te bekijken. Voor Gourmands”, [p. 16]), pueden encontrarse otras muchas en un alemán con evidentes rasgos dialectales, sociolectales o interferenciales³³, tal y como podemos apreciar en las siguientes citas:

Der? Oh, das ist ein gewisser Mister Usibepu. Er ist eine Attraktion und gehört zu der Zulutruppe, die im Zirkus Carré auftritt. — Ein sehr ein fescher Herr,” setzte sie mit leuchtenden Augen hinzu. “Er ist in seiner Heimat medicinae doctor — — —“ (p. 21)

Nervös fuhr der eine der beiden wohlbeleibten Handelsherren von seinem Guckkasten empor [...] murmelte verlegen etwas von “wunnerschoenen Städteansichten” und wollte sich schnell entfernen [...] (p. 23)

“Garnaale, Garnaale,” dröhnte der Brummbaß eines Krabbenverkäufers an den Fenstern vorüber.
“Banaanje, Banaanje,” quietschte ein Weib dazwischen.
“Pe. Der ist doch blond! Und kurzgeschnittenen Schnurrbart. Zylinder. Pe.” – Die Dame wurde immer wütender.
“Ich meine den Herrn neben ihm, Myfrouw; Sie können ihn von hier nicht sehen”. (p. 34)

Erschreckt, daß er sich möglicherweise zu viel habe gehen lassen, nahm er schnell wieder die polnische Grafenmaske vor und leerte sein Glas, “Prost, Ijieber Hauberrisser, prost, prost. Vielleicht sehen Sie ihn einmal selber, den Sulu; ich chöre, er ist in Cholland und tritt in einem Zirkus auf. [...]” (p. 51)

³³ El lingüista U. Weinreich define los fenómenos interferenciales con estas palabras: «Those instances of deviation from the norms of either language which occur in the speech of bilinguals as a result of their familiarity with more than one language, i. e. as a result of language contact, will be referred to as INTERFERENCE phenomena. The term interference implies the rearrangement of patterns that result from the introduction of foreign elements into the more highly structured domains of language such as the bulk of the phonemic system, a large part of the morphology and syntax, and some areas of the vocabulary [...]» (U. Weinreich, *Languages in Contact: Findings and Problems*, La Haya, Mouton, 1974, p. 1).

[...] “und im selbe Hoose wohn’n jach ooch, mit Verloob,” ergänzte stolz der Angeredete, ein greisenhafter, russischer Jude im Talar [...]. (p. 91)

“Ach so den,” – das Gesicht der jungen Dame hellte sich auf. – „Das ist ein Herr Pedersen aus Hamburg. Der in den Guckgästen g’schaut hat, net wahr?“ [...] „Unser G’schäft? Unser G’schäft hat niemals keinem alten Juden nicht g’hört, mein Herr. – Wir sind eine ausgesprochen christliche Firma.“ [...] „Mar’ and Joseph,” beteuerte die junge Dame und verfiel zum Zeichen, daß sie die Wahrheit spräche, in das treuherzigste Wienerisch, das ihr in der Geschwindigkeit zu Gebote stand, „meiner Seel’ und Gott, in unser Bureau darf überhaupt kein Jud nicht, und niemals hat kein solcher nicht drin g’standen. Und gestern natürlich schon gar nicht.“ (p. 135)

Pero todos estos recursos no tendrían tanta repercusión si no estuvieran acompañados por otras medidas. Sin duda, una buena parte del éxito de la plasmación del realismo reside en el tipo de escenarios elegidos. Los rincones más famosos de la ciudad, visitados por turistas y viajeros ocasionales, apenas forman parte de los escenarios en los que se desarrolla la novela, en lugar de éstos son los barrios más desfavorecidos los que centran la atención. Esto es una constante en la creación satírica y novelística del autor, que, como afirma Mohammad Qasim en su monografía, tiende a presentar el aspecto negativo de las sociedades³⁴.

Por otro lado, el autor se esfuerza por dar cabida a los espacios privados de sus habitantes, ofreciendo así una imagen muy cercana e íntima de la ciudad, algo que, *a priori*, sólo está al alcance de un buen conocedor de la misma. En este sentido son muy interesantes las descripciones de las casas del doctor Pfeill y de Swammerdam (cfr. pp. 145-148 y 91-100, respectivamente), o las de las tiendas (cfr. pp. 17-30), locales nocturnos (cfr. pp. 60-68) y bares (cfr. pp. 34 y 110-113), porque a través de ellas se da a conocer el ambiente que reinaba en esos entornos.

En conclusión, es evidente que Meyrink pone un especial énfasis en presentar un universo ficcional muy cercano y fiel a la realidad que se vivía en el Ámsterdam de principios de siglo, pues la caracterización del espacio y el tiempo se muestra, en algunos puntos, sumamente precisa y contiene inequívocas señales de su actualidad. De este modo el autor ha convertido el mundo ficcional en el espacio ideal para crear el efecto de lo fantástico.

³⁴ Cfr. M. Qasim, *Gustav Meyrink... cit.*, pp. 159-160).

7. 6. Tratamiento de los personajes

Si buscamos un esquema simple, donde los personajes se dividan claramente en bloques enfrentados, al más tradicional estilo de Walpole o Radcliffe, no tardaremos en darnos cuenta de que esta obra tampoco nos lo va a proporcionar. Meyrink es un autor poco dado a los maniqueísmos puros y manifiestos.

A pesar de ello, sí se puede apreciar una división entre los personajes atendiendo a los parámetros de perseguidores / perseguidos y místicos / no místicos. En este aspecto, observamos una nueva coincidencia con las novelas góticas tradicionales, y es el hecho de que los dos protagonistas, Fortunat Hauberrisser y Eva van Druysen, son los únicos representantes del grupo de los perseguidos, quienes, al final de la obra, y después de haber superado una serie de pruebas, consiguen alcanzar su meta y se erigen así en héroes triunfantes.

Eva van Druysen comparte los rasgos característicos de la víctima gótica al uso: es una joven huérfana que pertenece a una clase social privilegiada y además es acosada por un ser muy superior. Hasta ahí las coincidencias, pues, por lo demás, se trata de un personaje complejo, que evoluciona con las experiencias a las que se ve obligada a hacer frente, como veremos a continuación. Inicialmente adopta una postura intermedia entre la adhesión a lo espiritual y el predominio de lo racional; así, en su primera intervención parece mostrarse cercana al mundo de lo inmaterial (cfr. pp. 77-81) y, en general, también se muestra receptiva hacia los discursos de quienes exponen las diferentes doctrinas místicas, compartan o no su visión; ahora bien, cuando se encuentra cara a cara con las manifestaciones de este universo, reacciona con una mezcla de miedo e incredulidad (cfr. pp. 93 y 120-121). Y es que ella, en realidad, no es una iniciada, sólo se siente atraída por aquello que le enseñó su padre cuando era pequeña —de hecho, es su interés en esta materia lo que propicia la entrada en escena de los místicos y, por lo tanto, el desarrollo de la acción—. Pero, como decíamos anteriormente, Eva van Druysen evoluciona. En su primera intervención nada hace presagiar el rumbo que va a tomar su vida. La señorita que se presenta en casa de Sephardi para esclarecer ciertas cuestiones acerca de un ser con el rostro verde no es una estudiosa de las doctrinas místicas, ni tampoco practicante de ninguna de ellas, sin

embargo, la conversación que mantiene con Jan Swammerdam (cfr. pp. 101-104) va a propiciar un giro radical a su vida en esa dirección y muy pronto nota sus efectos:

Sie gedachte der Worte Swammerdams vom plötzlichen Galoppieren des Schicksals; sie klangen ihr in den Ohren.

Als sie in der verflossenen Nahct vom Geländer der Gracht des Zee Dyk in die dunklen Wasser hinabgestarrt hatte, war der Mut über sie gekommen, dem Rat des alten Mannes zu folgen und mit Gott zu reden.

Was sie jetzt erlebte — war es bereits die Folge davon? — Eine bange Angst, daß es so sein müsse, erschreckte sie. (p. 168)

En un breve espacio de tiempo se ha convertido en una iniciada y ahora su mente la ocupan por completo esos pensamientos, de modo que su discurso se tiñe de la espiritualidad propia de la doctrina del viejo coleccionista de insectos, volviéndose oscuro e incomprensible; esto es lo que se aprecia en el siguiente diálogo entre Hauberrisser y ella:

„Das ist doch, was mich quält,“ rief Eva. „Ich stehe ratlos und hilflos vor dem Leben wie vor einem gefräßigen, scheußlichen Ungeheuer. Alles ist schal und abgenützt. Jedes Wort, das man gebraucht, ist staubig geworden. Ich komme mir vor wie ein Kind, das sich auf eine Märchenwelt freut — und ins Theater geht und schminkebeklepte Komödianten sieht. — Die Ehe ist zu einer häßlichen Einrichtung herabgesunken, die der Liebe den Glanz raubt und Mann und Frau zur bloßen Zweckmäßigkeit erniedrigt. Es ist ein langsames, trostloses Versinken im Wüstensand. [...] Hauberrisser sah an ihren dunkel gewordenen Augen, daß ein Gefühl tiefster Ergriffenheit über sie gekommen war. Er zog ihre Hand an seine Lippen.

Eine Weile stand sie regungslos, dann schläng sie langsam, wie in halbem Schlaf, beide Arme um seinen Nacken und küßte ihn. — — —

„Wann wirst du mein Weib werden? Das Leben ist so kurz, Eva.“

Sie gab keine Antwort, und ohne ein Wort zu sprechen, gingen sie nebeneinander her dem offenen Gittertor zu, vor dem der Wagen Baron Pfeill's wartete, um Eva nach Hause zu bringen.

Hauberrisser wollte seine Frage wiederholen, ehe sie von ihm Abschied nahm; sie kam ihm zuvor, blieb stehen und schmiegte sich an ihn.

„Ich sehne mich nach dir,“ sagte sie leise, „wie nach dem Tod. Ich werde deine Geliebte sein, ich weiß es gewiß, — aber das, was die Menschen Ehe nennen, wird uns erspart bleiben.“

Er erfaßte die Bedeutung ihrer Worte kaum; er war wie betäubt vo dem Glück, sie in seinen Armen zu halten, — dann teilte sich ihm der Schauder mit, der noch in ihr lag, und fühlte, daß sich ihm das Haar sträubte und sie beide von einem eisigen Hauch umfangen wurden, als nähme der Engel des Todes sie unter seine Schwingen und trüge sie beide weit weg von der Erde in die Blütengefilde einer ewigen Wonne. (pp. 175-77)

Es obvio que las palabras de Eva van Druysen sólo se entienden plenamente a partir de las teorías de Swammerdam, por eso Hauberrisser no logra descifrar lo que oculta su discurso, sencillamente porque no se encuentran en el mismo nivel, ni tienen las mismas referencias.

Poco después de esta escena, la protagonista deberá hacer frente a su destino, y lo hace con valentía, ya que no hay atisbo de miedo ni de sentimiento de amenaza en

ella. Así, la primera señal llega cuando, al pronunciar una oración, tiene una visión celestial con el colecciónista de insectos como protagonista; aquí se confirma que su evolución está ya casi completada y que Eva ha concluido su iniciación, pues comprende perfectamente el significado de tal visión y reacciona con normalidad ante ella:

Sie verstand, daß sie sterben müsse, denn das Zeichen auf der Stirne des Mannes strahlte unverhüllt, und es war bei ihrem Befehl so blendend geworden, daß es ihr Denken verbrannte, — Ihr Herz jauchzte dagegen an: sie würde leben, da sie zugleich das Antlitz des Mannes gesehen hatte; — sie zitterte unter der ungeheuren Kraft, die in ihr frei wurde und den Riegel an der Kerkerforte des Knechttums zerbrach, sie fühlte den Boden unter den Füßen wanken und ihr Bewußtsein schwinden, aber ihre Lippen murmelten ohne aufzuhören immer noch denselben Befehl — wieder und wieder, als das Gesicht am Himmel bereits längst verschwunden war. (p. 182)

En este punto, la protagonista ya es consciente de la transformación que ha sufrido en su interior, se siente diferente, como si disfrutara de una doble vida, porque ha comenzado su experiencia espiritual y su cuerpo y su alma tienen vidas independientes y simultáneas. Eva ha aceptado su papel en el universo místico y todo transcurre con calma. Es feliz porque sabe que le espera un futuro prometedor, y al final verá sus deseos realizados, aunque quizás de un modo que todavía no alcanza a vislumbrar o entender (cfr. p. 183). Sin embargo, la escena adquiere un tono más siniestro cuando en medio de este proceso aparece el zulú (es su segundo encuentro con este personaje), pues con él llega la amenaza y la persecución. La naturalidad con la que reacciona ante las visiones sobrenaturales del universo de Swammerdam y la felicidad que éstas le inspiran, contrastan fuertemente con la angustia que experimenta ante la acción de Usibepu. Pero este hecho no es aislado ni nuevo, pues, desde el mismo instante en que el zulú irrumpió en su vida por primera vez, Eva se siente intimidada por él, como bien se aprecia en estas líneas:

Unsicher suchende Schritte kamen die Treppe im Hause herauf und näherten sich der Dachkammer.—

Eva empfand es, als taste sich ein Würgengel aus der Erde empor.

Entsetzt zuckte sie zusammen, als unvermutet die Tür hinter ihr leise knarrte und der Neger wie ein riesenhafter Schatten im Halbdunkel auftauchte. [...] Er war unbeweglich stehen geblieben und verschlang Eva mit glühenden Blicken, ohne den Kopf zu wenden, bis Mary ihr zu Hilfe kam und sich stumm vor sie stellte.

Das Weiße seiner Augen und die blitzenden Zähne hingen in der Finsternis wie gespenstische Lichtflecke.

Eva kämpfte ihr Grauen nieder und zwang sich, unverwandt zum Fenster zu schauen, vor dem, im Mondschein glitzernd, aus einem Kran im Dachfirst eine armdicke eiserne Kette starr hinab in die Tiefe hing. (p. 119)

Este zulú es el único ser que consigue infundirle miedo y dominarla, es superior a Eva en lo físico, pero también, y sobre todo, en lo espiritual, que es de donde procede la auténtica amenaza. Y en el preciso instante en que ella va a iniciar su nueva vida espiritual, aparece él, desplegado toda su fuerza y sus conocimientos para hacerla suya. Su superioridad es tal que ella ni siquiera logra entender qué está ocurriendo:

Statt dessen glaubte sie nach einer Weile tief im Ohr, wie aus einem andern Lande kommend, ein beharrliches Flüstern zu hören, das allmählich zu dumpfen Kehllauten einer fremden, wilden Sprache anschwoll.

Sie verstand die Worte nicht — begriff nur aus dem übermächtigen Zwang, der sie nötigte aufzuspringen und zur Tür zu gehen, daß der Sinn der Mitteilung ein Befehl war, dem sie gehorchen mußte, ohne sich dagegen wehren zu können. (pp. 184-185)

Usibepu se manifiesta como la expresión carnal del mundo místico y espiritual, emplea sus dones naturales para conseguir sus deseos, y ella lo percibe de forma física en su cuerpo, y es esto lo que la protagonista siente como amenaza:

Auf dem Geländer über den zusammenfließenden Grachten saß ein Mann, regungslos vorgebeugt, als horche er gespannt auf ihre herankommenden Schritte.

Sie fühlte, daß von ihm die dämonische Kraft ausging, die sie gezwungen hatte, an den Zee Dyck zu gehen.

Ehe sie noch sein Gesicht unterscheiden konnte, wußte sie bereits aus dem lähmenden Todesschrecken, der ihr Blut erstarren machte, daß es der grauenhafte Neger war, den sie in der Kammer des Schusters gesehen hatte.

In ihrem Entsetzen wollte sie einen Schrei um Hilfe ausstoßen, aber die Verbindung zwischen Wollen und Handeln war in ihr wie abgeschnitten; ihr Körper stand unter einer andern Macht. Als sei sie gestorben und getrennt von ihrem Leib, sah sie sich auf den Mann zutaumeln und dicht vor ihm stehen bleiben. (pp. 187-188)

Por lo tanto, no es el mundo espiritual lo que la asusta (su encuentro anterior con él fue sosegado y esperanzador para ella), sino su expresión carnal a través de Usibepu. También es cierto que uno y otro suceden en escenarios diferentes, la primera experiencia del universo inmaterial ocurre en un espacio cerrado e íntimo, mientras que la segunda se desarrolla en la calle y, precisamente, en uno de los barrios más peligrosos de la ciudad. Así llegamos al primer punto álgido de la novela: se inicia la persecución de Usibepu hacia Eva van Druysen y el barrio portuario se convierte en el escenario gótico en el que suceden tales hechos. Al final Eva muere, pero sólo en el plano físico, pues renace en el mundo espiritual, donde alcanza la vida eterna. Su ciclo se ha completado.

El otro protagonista de la historia es Fortunat Hauberrisser. De él podemos afirmar que es la única figura cuyo estatus dentro de la trama está bien definido desde el

principio, aunque el final le depare una profunda transformación a todos los niveles. Se trata de un ingeniero austriaco, de carácter crítico, reflexivo y razonador, lo que a menudo le hace sentirse como un extraño, un ser excluido de una sociedad volcada en la hipocresía y en la experiencia de lo espiritual o inmaterial:

Als sei überhaupt nichts geschehen, ging man heiter plaudernd zur Tagesordnung über.
Hauberrisser hatte die Empfindung, als säßen mit einemmal lauter Gespenster um ihn herum; er fuhr mit den Fingern über das Tischtuch und sog den mit Moschus durchtränkten Blütenduft ein:
— das Gefühl der Unwirklichkeit steigerte sich in ihm nur noch bis zum tiefsten Grauen. (p. 68)

Además, de él pronto descubrimos que se encuentra sumido en una crisis que causa que sus cimientos personales y espirituales se tambaleen. Esta situación le ha llevado a abandonar su país natal y establecerse en Ámsterdam, como señala en su discurso:

Da laufe ich nun schon drei Wochen in Amsterdam herum, merke mir absichtlich keine Straßennamen; frage nicht, was ist das oder jenes für ein Gebäude, wohin fährt dieses oder jenes Schiff, oder woher kommt es, lese keine Zeitungen, um nur ja nicht als „Neuestes“ zu erfahren, was schon vor Jahrtausenden in blau genau so passiert ist; ich wohne in einem Hause, in dem jede Sache mir fremd ist, bin schon bald der einzige —Privatmann, den ich kenne; [...] und warum tue ich das alles? Weil ich es satt habe, den alten Kulturzopf mit zu flechten: erst Frieden, um Kriege vorzubereiten, dann Krieg, um den Frieden wieder zu gewinnen usf.; weil ich wie Kasper Hauser eine neue urfremde Erde vor mir sehen will, — ein neues Staunen kennen lernen will, [...]. Ich verzichte auf das „geistige Erbe“ meiner Vorfahren zugunsten des Staates und will lieber lernen, alte Formen mit neuen Augen zu sehen, statt, wie bisher, neue Formen mit alten Augen; vielleicht gewinnen sie dann ewige Jugend! (p. 26)

Estas líneas ya permiten adivinar la complejidad del personaje, que no se deja engañar por las apariencias ni por el peso de la tradición, sino que prefiere ser él mismo el único juez de sus experiencias.

A pesar de ello, o quizá precisamente por eso, es la figura más afectada por las extrañas vivencias y apariciones procedentes de lo que parece ser un universo extrasensorial. Su mente y su lógica las rechazan, pero sus sentidos le demuestran que son reales y por eso las siente como una amenaza, más aún cuando se manifiesta en su ámbito íntimo y personal. Y precisamente así es como percibe los extraños presentimientos y sensaciones que irrumpen en su mente:

[...] Neugierde nach Ungewöhnlichen war es nicht, das ihn umhertrieb und ruhelos machte. Etwas Unwägbares, Gestaltloses, das in der Luft lag, peitschte seine Nerven auf, —derselberätselhafte Gifthauch, der ihn zuweilen, noch ehe er nach Holland gereist war, so heftig gewürgt hatte, daß er in solchen Fällen unwillkürlich mit Selbstmordideen spielte.
Er überlegte, woher es diesmal gekommen sein mochte. Ob es von den jüdischen Auswanderern, die er gesehen hatte, wie eine Ansteckung auf ihn übergegangen war?

„Es muss der gleiche unbegreifliche Einfluß sein, der diese religiösen Fanatiker über die Erde jagt und mich aus meiner Heimat vertrieben hat,“ fühlte er; „bloß unsere Motive sind verschieden.“ [...] (cfr. pp. 52)

En realidad podríamos resumir su situación diciendo que todos sus presentimientos y miedos se concentran en uno: el temor a una gran catástrofe que siente cercana e inevitable, y que se hace presente cada vez que tiene alguna experiencia extraña o sobrenatural, pero también cada vez que le asaltan nuevos sentimientos incontrolados e involuntarios. Dado que estas situaciones se repiten con frecuencia, su reacción ante ellas se hace cada vez más intensa, y se convierte en una obsesión, pues sólo así se explica que incluso visiones o hechos que no tienen nada de extraordinario puedan provocar en él esas mismas angustias, tal y como se aprecia en este fragmento:

Als er endlich das fette Grün des Landes, bis in die unendlich scheinende Ferne von einem Gitter aus braunen regelmäßigen Wasserstraßen zerschnitten, vor sich sah, mitten in den Inseln abertausende gefleckter Rinder, die alle eine Matratze auf dem Rücken trugen als Schutz gegen die abendliche Kühle, und dazwischen die holländischen Bäuerinnen mit den weißen Hauben, den messingnen Krulltjes an den Schläfen und den sauberer Melkeimern, — wie das Bild auf einer großen blaßblauen Seifenblase stand es vor ihm, in der die Windmühlen mit ihren Flügeln als die ersten schwarzen Kreuzeszeichen einer kommenden ewigen Nacht erschienen. Es war ihm wie das Traumgesicht eines Landes, in das er den Fuß nicht mehr setzen dürfe, wie er so an schmalen Wegen die Weideplätze entlang fuhr, immer durch einen, von den letzten Sonnenstrahlen roten Flußstreifen von ihnen getrennt. (pp. 56-57)

Pero, a la vez, es el presagio de la catástrofe lo que le mueve a buscar un esclarecimiento o bien una solución. Esta búsqueda se convierte en el eje central de su vida y también del relato.

Junto a esta situación íntima y personal, concurren una serie de circunstancias externas que parecen correr paralelas a la primera y que, por lo tanto, acentúan su crisis personal. Se trata de un cúmulo de coincidencias y de incidentes aparentemente casuales en torno a su persona, como son el hecho de compartir con varios personajes la visión de un extraño ser de rostro verde y el presentimiento de una gran catástrofe, así como la aparición de un manuscrito cuyo autor-narrador describe una situación personal prácticamente idéntica a la suya. Dadas las circunstancias especiales por las que atraviesa, esta serie de coincidencias le resulta excesivamente llamativa al protagonista para entenderla como un simple juego del azar:

Aus alter ererbter Gewohnheit und den Erfahrungen gemäß, die er bisher im Leben für — scheinbar richtig befunden hatte, versuchte er, das gleichzeitige Auftauchen ein und desselben Bildes in seinem Gehirn und dem seines Freundes auf Gedankenübertragung zurückzurufen und damit zu erklären, aber die Theorie wollte sich diesmal nicht mit der Wirklichkeit decken wie

sonst, wo er derlei Dinge auf die leichte Achsel genommen und sie möglichst rasch wieder zu vergessen getrachtet hatte. Pfeill's Erinnerung an das olivgrünschimmernde Gesicht mit der schwarzen Binde über die Stirn habe eine greifbare Grundlage gehabt: ein Porträt, das angeblich in Leyden hing, — aber woraus war die Traumvision, ebenfalls von einem olivgrünschimmernden Gesicht mit einer schwarzen Binde über die Stirn, die er kurz vorher im Laden Chidher Grün gehabt hatte, entsprossen? [...] (pp. 42-43)

Este fragmento es sólo un breve extracto del torbellino de pensamientos que se origina en Hauberrisser al comprobar que su amigo Pfeill ha tenido una experiencia muy similar a la suya propia. Luego vendrán los relatos de Eva van Druysen, Sephardi, Swammerdamm, Klinkherborg y Usibepu; y todos con un mismo punto en común: la aparición de Chidher Grün, el enigmático ser de rostro verde. Algo muy similar ocurre con la premonición de una gran catástrofe que asolará al mundo: «[...] Aber warum steigerte sich jetzt nach dem Kriege dieses Gefühl noch von Tag zu Tag fast bis zur Verzweiflung? Und nicht nur bei ihm —fast jeder, mit dem er darüber gesprochen hatte, wußte von sich selbst Ähnliches zu berichten» (cfr. p. 53); y, de hecho, ambas cuestiones se configuran en la obra como sendos *Leitmotive*, debido a su reiterada aparición. En cambio, la irrupción del manuscrito tiene un tratamiento diferente y también un efecto distinto en el personaje. En este caso no hay repeticiones —nadie más encuentra un viejo documento en su casa—, sin embargo, lo llamativo de este hecho radica en el sorprendente paralelismo que el propio Hauberrisser aprecia entre las experiencias narradas en el documento y las suyas personales, comenzando por la mención al enigmático Chidher Grün:

In atemloser Spannung durcheinleit er die nächsten Zeilen. Sie gaben so gut wie keinen Aufschluß. Der Name Chidher Grün bildete das Ende eines Satzes, auf der Seite vorher fehlte der Anfang; sie gehörte demnach nicht dazu. [...]

Hauberrisser griff sich an den Kopf. Was da mit einemmal in sein Leben getreten war, sah sich an, als treibe eine unsichtbare Hand ein boshaftes Spiel mit ihm. So interessant das Manuskript noch im selben Abschnitt zu werden versprach — er konnte die Geduld nicht mehr aufbringen, weiter zu lesen. Die Buchstaben tanzten vor seinen Augen.

Er hatte es satt, sich noch länger von albernen Zufällen narren zu lassen. (pp. 130-131)

Todo ello hace que este personaje se sienta cada vez más acorralado y atormentado por la amenaza que cree proveniente de un mundo inmaterial contra el que no puede o no sabe cómo luchar, entre otras razones porque su mente no es capaz de aceptar algo que se sustraer a la razón.

Al igual que ocurre con Eva van Druysen, Hauberrisser pasa también por un punto de inflexión, y en este caso el responsable de ello es el manuscrito. El asombro

inicial por los paralelismos entre su vida y el contenido del documento deja paso a un efecto catártico, pues Hauberrisser comienza a ver con nuevos ojos todos los sucesos que ocurren a su alrededor, y así se inicia una gran transformación en su vida, ya que ahora empieza a aceptar la “magia” del mundo espiritual que antes le producía tanta angustia (cfr. p. 140). De todos modos, el cambio no es radical ya que aún volverá a expresar sus dudas e inseguridades al respecto (cfr. p. 237). No obstante, cuando finaliza la lectura, Hauberrisser claudica definitivamente en favor de lo inmaterial, y comienza a aplicar en su propia persona los principios y las recomendaciones expuestos en el documento (cfr. pp. 256-257) y, por último, llega a identificarse de tal modo con él que decide continuar con su escritura:

Das Tagebuch und die merkwürdigen Umstände, unter denen es in seinen Besitz gelangt war, fielen ihm wieder ein; „ich werde es fortsetzen mit der Beschreibung meines eignen Lebens, „ beschloß er, — „und es dem Schicksal überlassen, was daraus werden soll; Er, der mir gesagt hat, „ich bin geblieben, um zu geben: jedem das, wonach er begehrt“ — soll es in seine Obhut nehmen wie ein Testament von mir und es den Menschen in die Hände spielen, für die es heilsam sein kann und die nach dem innern Erwachen dürsten. — Wenn nur ein einziger dadurch zur Unsterblichkeit erweckt wird, hat mein Dasein einen Sinn gehabt.“

Mit der Absicht, die Lehren der Tagebuchrolle durch die Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht, zu erhärten, — sie dann in seine ehemalige Wohnung zu tragen und wieder in die Mauernische zu legen, aus der sie ihm in jener Nacht auf's Gesicht gefallen war, setzte sich hin und schrieb: [...] (p. 294)

Ahora Hauberrisser ya está en disposición de entender el destino de su amada Eva, y así acepta su muerte física, pues sabe que si él es capaz de seguir el camino correcto, podrá reencontrarse con ella en una forma de vida diferente, y esto es precisamente lo que le reserva el final: después de la gran tormenta que arrasa Ámsterdam por completo, Hauberrisser logra reunirse con ella:

Wieder traten die kahlen Mauern der Stube durch die Tempelwände hindurch, die Göttin thronte noch immer lächelnd darin, aber dicht vor ihm, seinem Schauen leibhaftig und wirklich, stand als irdisches Ebenbild die Erscheinung eines jungen, blühenden Weibes. — —

„Eva! Eva!“ — mit einem jauchzenden Schrei grenzenlosen Entzückens riß er sie an sich und bedeckte ihr Gesicht mit Küssem — „Eva!“ — — — —

Dann standen sie lang, eng umschlungen vor dem Fenster und sahen zu der toten Stadt hinüber.

„Helft, wie ich, den kommenden Geschlechtern ein neues Reich aus den Trümmern des alten wieder aufzubauen,“ fühlte er einen Gedanken, als sei es die Stimme Chidhers, sagen, „damit die Zeit anbricht, in der auch ich lächeln darf.“ (p. 323)

En cuanto al segundo parámetro bajo el que se organizan los personajes (el eje que separa a los místicos de los no místicos), la cuestión se complica más porque las fronteras no siempre están bien definidas. La tarea más problemática es, sin duda, clasificar a los dos protagonistas en ese eje. Como hemos visto, ambos parten de una

posición alejada de la mística —especialmente Hauberrisser, que se muestra absolutamente escéptico—, pero, a la vez, son los únicos que al final logran alcanzar la vida eterna en el universo extrasensorial que anhelan los místicos. Sin embargo, no debemos pasar por alto que precisamente ellos carecen de un conocimiento profundo sobre este tipo de doctrinas, y tampoco buscan alcanzarlo, ya que no es ésa la prioridad de sus vidas; su acercamiento a ellas es casual y el hecho de que por último formen parte de ese universo no es el resultado de una decisión voluntaria y fruto de la reflexión, sino más bien de una fuerza desconocida que los arrastra en esa dirección. Además, para ambos el encuentro con lo sobrenatural que acompaña a las manifestaciones de lo místico resulta desconcertante, y de ninguna manera lo aceptan como algo normal. Por ello consideramos que Fortunat Hauberrisser y Eva van Druysen son los únicos personajes que están al margen del grupo de los místicos. En consecuencia, ya adelantamos que todos los demás se sitúan al otro lado del eje, aunque tendremos que formular ciertas reservas con respecto a alguno de ellos.

El caso del Baron Pfeill y del Dr. Sephardi es llamativo. En un principio se diría que están en el mismo lado que los protagonistas, debido a que ambos se distinguen por su apego al mundo terrenal (la descripción de sus viviendas demuestra claramente esto, pues se rodean de lujo y todo tipo de comodidades) y por su carácter crítico y hasta cierto punto empírico. Aunque, por otro lado, no deja de sorprender la erudición que demuestran tener sobre esos temas. Sin embargo, hacia la mitad de la novela se descubre el gran vínculo que les une con la mística, que llega hasta el punto de no conformarse con seguir los fundamentos de una doctrina dada, y dedicar sus esfuerzos a elaborar cada uno la suya propia (cfr. pp. 149-155 y 160-167, respectivamente) y vivir conforme a ella para, de este modo, alcanzar la vida eterna.

Todos los demás personajes están atrapados en sus creencias. Unos están llamados a desempeñar un papel importante en, o para, su comunidad, como son el zapatero Klinkherbogk (del que dicen que es un profeta), Jan Swammerdam y Lazarus Eidotter, quienes han consagrado su vida al ejercicio de la mística, y muy especialmente Swammerdam, que sobresale de entre ellos por ser el que tiene un conocimiento más profundo de la misma mística; otros son meros discípulos de una doctrina, como Fräulein de Bourignon —tía de Eva van Druysen— o Fräulein Mary Faatz, quienes

simplemente acatan las enseñanzas de los anteriores y se dejan llevar por unos acontecimientos que no llegan a controlar y acaso tampoco comprenden. Pero todos ellos son auténticos místicos, dedican su vida a ejercitarse en estas doctrinas y su meta es llegar al verdadero conocimiento de Dios, que es lo que les guiará hasta la vida eterna. Además, cada uno de ellos ostenta un nombre espiritual, tomado de un personaje del Antiguo Testamento, con el que se identifican plenamente porque asumen que es el papel que tendrán que desempeñar hasta alcanzar su meta en la vida eterna; así por ejemplo, Swammerdam es König Salomo, Fräulein von Bourignon es Gabriele, Eidotter es Simon der Kreuzträger, etc. (cfr. pp. 91-92). Por lo tanto, ellos sí aceptan las manifestaciones sobrenaturales del mundo místico.

Zitter Arpád es otro simple discípulo, sólo que él cree tener poderes especiales, cuando en realidad no es más que un ilusionista que, eso sí, siente mucho interés por aquellos que, debido a su vínculo con determinadas doctrinas, muestran poseer ciertas habilidades extraordinarias. Y por último está Usibepu, jefe de una tribu zulú, donde ejerce también de líder espiritual; y es precisamente esta faceta suya la que le proporciona la conexión con los místicos, pues comparten ciertas creencias e incluso actitudes; lo que les diferencia es que ellos han elegido seguir ese camino de forma voluntaria y se esfuerzan por llegar a la meta que se han propuesto, mientras que para Usibepu se trata de una habilidad heredada e innata:

Usibepu reckte sich hochmütig auf und erklärte: „Ein Mensch, der Haut wechseln kann, ist ein Souquiant. Lebt ewig, Ein Geist. Unsichtbar. Kann alles zaubern. Der Vater der schwarzen Menschen war Zombi. Die Zulus seine Lieblingskinder. Sie gingen aus seiner linken Seite hervor.“ — Er schlug sich auf den mächtigen Brustkasten, daß es dröhnte, — „Jeder Königszulu weiß geheimen Namen von Zombi. Wenn ihn ruft, so Zombi erscheint als große Gift-Vidû-Schlange mit grünes Menschengesicht und heiliges Fetischzeichen auf Stirne. Wenn Zulu erstmal sieht Zombi und Zombi hat Gesicht verhüllt, so Zulu muß sterben. Wenn aber Zombi erscheint mit verdecktes Stirnzeichen und grünes Gesicht offen, so Zulu lebt und ist Vidû-T'schange, große Medizin und Herr über Feuer. Ich, Usibepu, bin Vidû T'schanga“. (p. 117)

Y como tal habilidad innata, la pone en práctica en su propio beneficio (por ejemplo, para demostrar sus poderes ante las miradas atónitas de los espectadores [cfr. pp. 114-115], y para atraer hacia sí a Eva [cfr. pp. 186-192]) y no para alcanzar una meta en el más allá. Además, Usibepu es el único personaje con rasgos claramente negativos, encarna la parte más irracional del hombre, la que se rige únicamente por sus instintos más bajos —y aquí conviene recordar que es un negro de una tribu zulú, y en

consecuencia representante del hombre primitivo y menos evolucionado—. Todas sus apariciones están rodeadas de una atmósfera opresiva, siempre se mueve en la oscuridad de la noche y en los ambientes más turbios de la ciudad:

In der Matrosenschenke „Prins van Oranje“ hatte fast die ganze Zeit über eine wüste Gesellschaft von fünf Leuten beisammen gesessen und anfangs Karten gespielt; später, als die Nacht weiter vorrückte und das Lokal sich mit allerhand Gesindel vom Zee Dyk füllte, [...] zogen sich die Herren in das Nebenzimmer zurück, in dem tagsüber die Kellnerin Antje wohnte, [...].

Es waren: der Wirt der Spelunke —ehemals Steuermann auf einem brasilianischen Farbholzschiff, ein unersetzer, stiernackiger Kerl in Hemdsärmeln, die Pratzen blautätowiert und in den Ohrläppchen, von denen das eine halb abgebissen war, kleine goldene Ringe, — dann der Zulu Usibepu in dunkelblauen Leinenanzug, wie ihn die Heizer auf den Dampfern tragen, — ein buckliger Varietéagent mit langen, scheußlichen Spinnenfingern, — der Professor Zitter Arpád, der erstaunlicherweise wieder seinen Schnurrbart besaß und auch seine übrige Toilette der neuen Umgebung angepaßt hatte, — und als fünfter ein sonnengebräunter, sogenannter „Inder“ im weißen Smoking der Tropen, einer jener jungen Plantagenbesitzersöhne, die zuweilen aus Batavia oder andern niederländischen Kolonien nach Europa kommen, um das holländische Vaterland kennen zu lernen, und dann in wenigen Nächten auf die sinnloseste Art ihr Geld in Verbrecherkneipen vertun. (pp. 110-111)

Por todo lo dicho, no extraña a nadie que sea él el responsable de las dos muertes: la del zapatero y la de Eva (de esta última no llega a confirmarse que sea él el autor, pero todo apunta a ello), aunque no son actos idénticos. Usibepu mata al zapatero porque quiere robarle el dinero que tenía encima de la mesa; es, por lo tanto, un medio “necesario” para un fin, no hay arrepentimiento ni remordimientos de conciencia: «Und wie gerne würde er [Usibepu] um ihren Besitz [Evas] das ganze viele Geld gegeben haben, dessentwegen er den alten Mann mit der Papierkrone erwürgt hatte!» (p. 284). En cambio, la muerte de Eva no fue buscada, él sólo pretendía hacerla suya, la deseaba, y cuando la ve muerta se lamenta:

Er strich zärtlich mit der Hand über den Arm der Toten, und der Ausdruck grenzenloser Verlassenheit trat in sein Gesicht: sie wußte nicht, daß er ihretwegen seinen Gott verloren hatte! Damit sie zu ihm käme, hatte er den furchtbaren Souquiant, die Abgottschlange mit dem Menschengesicht, gerufen, und dadurch die Macht über die glühenden Steine zu schreiten, auf's Spiel gesetzt und — eingebüßt.

Aus dem Zirkus davongejagt und ohne Geld hätte er zurück nach Afrika geschickt werden sollen — als Bettler statt als König: — er war vom Schiff ins Wasser gesprungen und ans Land geschwommen — hatte sich tagsüber in Obstkähnen verborgen gehalten und nachts den Zee Dyk durchstreift, um sie zu suchen, die er sehnsüchtiger liebte als seine Steppe, seine schwarzen Frauen, als die Sonne am Himmel, — als alles. (p. 285)

Aun así, Usibepu es el hostigador de la protagonista, y también su verdugo; hace uso de su superioridad física y de sus habilidades sobrenaturales innatas para imponer su voluntad frente a Eva, del mismo modo que hace Frankenstein con todas sus

víctimas. Por lo tanto, su sitio está junto a los demás miembros de la larga lista de villanos góticos.

Mención aparte merece la figura de Chidher Grün. Al principio se le aparece a Hauberrisser como una persona física, y caracterizado como judío:

Durch einen dunklen, aus Warenstellagen gebildeten Gang konnte man in ein kleines Bureau mit auf die Seitengasse mündenden Milchglasfenstern hineinblicken, in dem ein prophetenhaft aussehender alter Jude im Kaftan, mit langem weißen Bart und Schläfenlocken, ein rundes seidenes Käppi auf dem Haupte und das Gesicht im Schatten unsichtbar, regungslos vor einem Pulte stand und Eintragungen in ein Hauptbuch machte. (p. 20)

Aunque, a decir verdad, en todo momento su persona está rodeada de un cierto halo de misterio, ya que su discurso deja adivinar que se trata de un ser nada convencional, también tocado por la mística y que comparte con el protagonista el presentimiento de una gran catástrofe que está por venir (cfr. pp. 28-29). Y, efectivamente, el misterio en torno a esta figura aumenta conforme avanza la narración, porque en las siguientes apariciones o menciones que de él hacen otros personajes va adquiriendo rasgos cada vez menos humanos:

Der Fremde entsetzte sich; ein Gesicht, wie das vor ihm, hatte er noch nie gesehen.
Es war faltenlos, mit einer schwarzen Binde über der Stirn, und dennoch tief gefurcht, so, wie das Meer tiefe Wellen hat und doch nie runzelig ist. — Die Augen lagen darin wie finstere Schlünde und waren trotzdem die Augen eines Menschen und keine Höhlen. Die Farbe der Haut spielte ins olive und war wie aus Erz; so wie es die Geschlechter der Vorzeit, von denen es heißt, sie wären gleich schwarzgrünem Gold gewesen, ähnlich gehabt haben mögen. (p. 28)

Y así llega el momento en que Hauberrisser duda de sus sentidos:

Die regungslose Gestalt des alten Juden vor dem Pulte nahm plötzlich in seiner Erinnerung alle Merkmale einer schattenhaften Luftspiegelung an, — schien weit eher einem Traum entsprungen zu sein, als das erzene Gesicht.

Hatte der Mann tatsächlich mit den Füßen auf dem Boden gestanden? Je schärfer er sich das Bild zu vergegenwärtigen suchte, um so mehr zweifelte er, daß es der Fall gewesen war. (p. 70)

Sin embargo, las dudas acerca de la auténtica existencia de Chidher Grün como persona física le asaltan al lector incluso antes que al propio Hauberrisser, y comienzan con las primeras coincidencias que se constatan en torno a esta extraña figura: cuando el Barón Pfeill habla del judío errante durante una conversación con el protagonista y lo describe exactamente igual que su amigo había descrito al personaje que poco antes había visto en el Vexiersalon, y además comenta que años atrás había contemplado un cuadro con su retrato en un museo de Leyden (cfr. pp. 38-40). De este modo, el ser de rostro verde ya empieza a tomar rasgos de ser mítico o legendario, o incluso de figura

fantasmal, como el propio Hauberrisser lo describe en un momento de gran desconcierto:

Als hing die Erscheinung des alten Juden vor dem Pulte mit diesem Gesetze einer gespenstischen Wiederkunft irgendwie zusammen, gewann sie plötzlich für ihn ein schreckhaftes Leben.

Er fühlte das Phantom gleichsam in Armesnähe neben sich hergehen, unsichtbar für die äußern Augen und doch weit gegenwärtiger als jener leuchtende, ferne Stern dort oben in der Milchstraße, den alle Menschen sehen konnten Nacht für Nacht, und der trotzdem schon seit siebzigtausend Jahren am Himmel erloschen sein konnte — — — (p. 71)

Asimismo, el carácter mítico de este personaje se verá confirmado posteriormente a través de las numerosas alusiones a este ser provenientes de los más diversos personajes, que, además, abarcan diferentes épocas. Y gracias a la visión coral que de él se obtiene, poco a poco va tomando forma y carácter la extraña figura del judío: así se constata que no es una persona de carne y hueso sino un ente espiritual que se aparece a unos pocos elegidos, quienes a su vez serán los únicos que tengan la posibilidad de alcanzar la vida eterna en el más allá; y, al mismo tiempo, se descubre que su presencia siempre está asociada a la catástrofe que asolará el mundo. De este modo, la figura reaparece al final de la obra precediendo a la gran tormenta destructiva, e, igual que ocurrió al principio, ahora también se manifiesta de forma física para que todos puedan verla, aunque en el fondo no sea más que una ilusión óptica:

Die ganze Zeit während seines Marsches war Hauberrisser nicht einem einzigen lebenden Wesen begegnet, da erblickte er plötzlich bei einer Krümmung des Weges, wie hinter knorrigen Weidenstämmen hervorkommend, eine seltsame dunkle Gestalt, den Nacken gebeugt, übermenschlich groß und in einen Talar gehüllt.

Er konnte ihre Gesichtszüge in der Entfernung nicht unterscheiden, erkannte aber sofort an der Haltung, an den Kleidern und den Umrissen des Kopfes mit den langen, herabhängenden Schläfenlocken, daß es ein alter Jude war, der auf ihn zutritt.

Je näher der Mann herankam, desto unwirklicher schien er zu werden; er war mindestens sieben Schuh hoch, bewegte beim Gehen die Füße nicht, und seine Konturen hatten etwas Lockeres, Schleierndes; — Hauberrisser glaubte sogar zu bemerken, daß sich bisweilen ein Teil des Körpers — der Arm, oder die Schulter — ablöste, um sich sofort wieder anzusetzen.

Wenige Minute später war der Jude fast durchsichtig geworden, als bestünde er nur aus einem schütteren Gebilde zahlloser schwarzer Punkte und nicht aus einer festen Masse.

Gleich darauf sah Hauberrisser, als die Gestalt in unmittelbarster Nähe lautlos an ihm vorbei schwebte, daß es eine Wolke fliegender Ameisen war, die merkwürdigerweise die Form eines Menschen angenommen hatte und beibehielt, — ein unbegreifliches Naturspiel, ähnlich dem Bienenschwarm, den er einst in dem Amsterdamer Klostergarten gesehen. (pp. 303-304)

De todo esto se extrae la conclusión de que Chidher Grün es el máximo representante del mundo mítico y espiritual, cuya función es guiar por el camino de la vida eterna a aquellos que estén preparados para recibir su mensaje. Sin embargo, su

presencia implica también una amenaza, al menos para aquellos que no están iniciados en la mística: la de la destrucción final. Y éste es el caso de Hauberrisser, pues es el único al que se le manifiesta y desconoce el sentido más profundo de este acto, de ahí que se sienta amenazado por su presencia y por todos los pensamientos que le asaltan desde el día en que lo vio por primera vez. Sólo cuando se acerca el final, una vez que el protagonista ha crecido en la mística, dejará de sentir miedo ante él; pero ahora la amenaza se traslada al resto de la población de Ámsterdam, que hasta ese momento había permanecido al margen de la historia.

En conclusión, hay que decir que *Das grüne Gesicht* no sigue con fidelidad las pautas que las novelas góticas establecen para la configuración de los personajes; aquí son dos los perseguidores —si bien sólo uno, Usibepu, puede ser considerado un auténtico villano— y, como hemos visto, ninguno de ellos es comparable a Frankenstein o al terrible Melmoth ni en su fiereza ni en las artimañas empleadas para ejercer la violencia.

Tampoco encontramos personajes que en los últimos compases de la novela desvelen una personalidad oculta, como suele ocurrir en las obras canónicas del género gótico, donde, además, las nuevas circunstancias del personaje en cuestión contribuyen a completar un final para los dos héroes. El hecho de que Hauberrisser y Eva van Druysen se coronen como los únicos seres que han alcanzado la vida eterna no obedece a un pasado oscuro, sino que en ambos es el resultado del aprendizaje que han llevado a cabo; es, pues, una evolución y no una revelación lo que se ha producido en ellos.

Aun así, es indiscutible que el planteamiento de los personajes de *Das grüne Gesicht* mantiene paralelismos con las novelas góticas: los dos protagonistas (un hombre y una mujer) son perseguidos por seres o fuerzas superiores a ellos, al final salen triunfantes y pueden vivir su amor lejos de todo peligro. Por otro lado, las creencias supersticiosas tan características de los personajes de las novelas góticas, son sustituidas aquí por la creencia en las doctrinas místicas; si observamos bien, personajes tales como Fäulein von Bourignon, Klinkherbogk o el mismo Zitter Arpàd muestran un comportamiento similar al de cualquier supersticioso: creen incondicionalmente en las doctrinas místicas y aceptan con normalidad las manifestaciones sobrenaturales relacionadas con ellas.

7. 7. El cronotopo gótico

Lo más destacable de esta obra es la ausencia de un espacio que reúna todas las condiciones implícitas de un castillo gótico. El Zee Dyck, ese barrio portuario de Ámsterdam donde tienen lugar la mayoría de las fechorías y sucesos sobrenaturales, se aproxima bastante a esos cánones pero no logra aglutinarlos a todos ellos con la suficiente eficacia. Se perfila como un lugar tortuoso, de calles estrechas y oscuras, donde la vida transcurre como lo hacía tiempo atrás y los vicios y los crímenes quedan ocultos tras sus muros. Sin embargo, en su conjunto, no resulta realmente amenazador, sino más bien triste, pobre y desolado (cfr. pp. 57-58). La amenaza proviene de algo desconocido, de un fantasma que opprime a sus gentes y a la humanidad en general (cfr. pp. 52-53), mientras que en otras ocasiones el protagonista siente que reside en sí mismo:

Er fühlte, daß es nicht von dem Manuskript ausging, auch nicht mit dem abermaligen Hereinspielen des Namen Chidher Grün in Zusammenhang stand; — es war das plötzliche, tiefe Mißtrauen gegen sich selbst, das ihm bei hellem Tage den Boden unter den Füßen wegzog. (p. 129)

Aun así, es cierto que en algunas ocasiones el marco espacial es determinante en la creación de una atmósfera amenazadora e inquietante, como bien se aprecia en la escena central de la persecución de Eva van Druysen o en los momentos inmediatamente anteriores a la gran tormenta final. Pero lo que ocurre es que los aspectos más negativos del marco escénico no siempre quedan circunscritos a esta zona portuaria, sino que se hacen extensibles a toda la ciudad; porque, en realidad, y a pesar de llamarle *gueto* en alguna ocasión (cfr. p. 133), el Zee Dyck no es un espacio cerrado o de límites bien definidos —no hay murallas ni ríos que lo separen del resto de la ciudad y no siempre queda claro si los sucesos ocurren en sus calles o no— y esto sí entorpece la asimilación de este lugar al castillo gótico. Por otro lado, el típico espacio de este cronotopo se configura como un arma de doble filo, pues a la vez que resulta inquietante y peligroso, sus límites ofrecen cobijo y reposo al que lo habita, cosa que apenas puede decirse de este barrio, morada de turbias y temibles gentes de mar y de

locales inmundos y degradados. Ahora bien, la ciudad de Ámsterdam en su conjunto sí ofrece esa cara amable, no en vano al comienzo de la obra se alude a las masas de gente que llegaban a la ciudad (y al país en general) en busca de refugio; y, en la misma línea, resulta especialmente interesante el hecho de que el protagonista haya llegado allí huyendo de su vida anterior, pues ello implica que busca en este espacio el cobijo y la seguridad que no tenía anteriormente. Desgraciadamente, no se incide mucho más en este hecho con posterioridad, de modo que queda muy difuso y debilitado, lo que le resta eficacia.

La huella y presencia del tiempo es la otra característica esencial del castillo gótico y ésa sí que está representada en la ciudad. Sin llegar a la perfección alcanzada con el gueto praguense, la descripción de las calles de la ciudad, más concretamente las del entorno más cercano al Vexiersalon o las del Zee Dyck, nos transportan irremediablemente a la Edad Media:

Wohl eine Stunde irrte er wie geistesabwesend durch alle möglichen Straßen, geriet in totenstille Gassen durch und enge Höfe, in denen plötzlich Kirchen, im heißen Sonnenbrandträumend, vor ihm auftauchten, — schritt durch finstere, kellerkühle Torwege und hörte seine Tritte darin hallen wie in klösterlichen Kreuzgängen. [...] Er ging durch niedrige Schwibbogen, deren Steinpfeiler blank geschliffen waren im Laufe der Zeiten, in die Dämmerung gewundener Hohlwege hinein — Sackgassen, eingengt von hohen Mauern mit schweren, glatten, festverschlossenen Eichertoren darin, die seit ihrem Bestehen wohl noch nie eine Hand geöffnet hat. Moos wuchs zwischen den Ritzen des Pflasters, und rötlich marmorne Platten mit verwitterten Grabschriften, eingelassen in Wandnischen, erzählten von Friedhöfen, die einst hier gestanden haben mochten. (pp. 136-137)

Poco después encontramos la siguiente apreciación del narrador en la que se alude explícitamente a este hecho:

Hauberrisser wanderte zurück der Richtung zu, aus der er gekommen war, und bald umfing ihn wieder ein Stück Mittelalter, als sei dieser Teil der Stadt hunderte Jahre stehen geblieben in der Zeit.

Sonnenuhren über kostbaren, verschnörkelten Wappen in den Mauern, blinkende Spiegelscheiben, rote Ziegeldächer, — kleine Kapellen, in Schatten getaucht, — goldene Turmknäufe, emporschimmernd zu den weißen, pausbackigen Wolken. (p. 138)

No obstante, como ya hemos mencionado con anterioridad, para el protagonista masculino esta ciudad representa precisamente un nuevo comienzo en su vida, el desvincularse de su pasado y del peso de la tradición; está solo en Ámsterdam por elección y allí vive volcado exclusivamente en su presente y en su futuro. Es, por lo tanto, la situación contraria a la de las novelas góticas al uso, donde los héroes y los villanos están íntimamente ligados entre sí y también con el espacio que habitan y

comparten, al que les une un vínculo generacional (incluso en el caso de Frankenstein se puede justificar este hecho, ya que, aunque el monstruo carece de antecesores, sí le une un vínculo especial al lugar en el que vio la luz y pasó sus primeros años de aprendizaje, que es el mismo en el que discurre la juventud de su creador). A pesar de esto, Hauberrisser se ve sacudido por el encuentro inesperado con el pasado, pues esto es lo que implican tanto el manuscrito como el misterioso Chidher Grün. Este último es una representación del Judío Errante, ser legendario que, en algunas versiones de la leyenda está íntimamente vinculado a la ciudad de Ámsterdam, y que en diferentes momentos ha entrado en contacto con casi todos los miembros de la comunidad mística aquí representada. El manuscrito, por el otro lado, tiene todas las características que se pueden esperar de un documento antiguo: papel amarillento, fragmentos ilegibles o falta de hojas, de modo que se hace plausible la huella que el paso del tiempo ha dejado en él. Además, este documento lo encontró casualmente Hauberrisser en su casa, donde debía de llevar bastante tiempo escondido, a juzgar por el aspecto que presenta, y de este modo se crea también un vínculo estrecho con el lugar; de hecho, el protagonista, llevado por el asombro que le causa el contenido del manuscrito, se interesa por la identidad de los antiguos dueños de esa casa (cfr. p. 129).

Por lo tanto, a través de breves y escasas pinceladas, sí se logra crear una cierta asociación entre el protagonista y el espacio, y entre éste y el pasado histórico y legendario (pero no con su pasado personal o familiar, como es propio de las novelas góticas). Además, no se puede olvidar que los dos elementos encargados de “crear pasado” —el manuscrito y el personaje de Chidher Grün— son también los responsables de materializar la amenaza que pesa sobre los protagonistas, de modo que, aunque falte esa misteriosa historia familiar que en las novelas góticas canónicas propicia y explica la amenaza, todos los demás factores sí se concentran en estos dos elementos. Esto mismo nos sirve para corroborar que en *Das grüne Gesicht*, más claramente que en ninguna otra obra del género, el protagonista no participa activamente en los hechos que desencadenan la amenaza, ya que ésta no está relacionada de forma particular con él y ni siquiera le afecta en exclusiva, sino que se hace extensiva a toda la realidad social que tiene cabida en la obra. Esto quiere decir,

que, en líneas generales, el marco escénico consigue crear un efecto similar al de otras obras del género, aunque con matices.

También colabora en crear ese típico efecto gótico —recordemos aquí que para muchos críticos lo gótico es precisamente un efecto y no tanto un conjunto de características— la gran subjetividad que subyace en toda la obra, y de manera muy especial en la percepción del tiempo y del espacio. Hemos visto ya en otros epígrafes anteriores que, a pesar de la visión general de un narrador omnisciente, suele prevalecer en muchas ocasiones la mirada particular de los protagonistas, haciendo así que el texto se tiña de matices menos neutrales. Muy claramente se percibe este hecho en el tratamiento del espacio, donde los edificios de la ciudad —y especialmente los del Zee Dyck— cobran vida a los ojos de Hauberrisser y de Eva van Druysen para vengarse de ellos (cfr. p. 236) o para espiarlos («... und im Hintergrund, Schulter an Schulter; Reihen schmaler Häuser wie eine Schar stumm zuschauender schwärzlicher Riesen mit weißen, viereckig vergitterten Augen. — —» [p. 90]). Otras veces adquieren ojos, brazos y oídos o se convierten en recuerdos amenazadores (cfr. p. 291). Mucho más sutil resulta, sin embargo, el magistral uso que Meyrink hace del lenguaje; el tipo de adjetivos, verbos, sustantivos y asociaciones que emplea en las descripciones juegan un papel decisivo para crear un espacio con una significativa carga emocional:

Er ging durch niedrige Schwibbogen, deren Steinpfeiler blank geschliffen waren im Laufe der Zeiten, in die Dämmerung gewundener Hohlwege hinein —Sackgassen, eingeengt von hohen Mauern mit schweren, glatten, festverschlossenen Eichertoren darin, die seit ihrem Bestehen wohl noch nie eine Hand geöffnet hatt. [...] Geruch nach Nässe in der Luft, und in halboffenen Holzröhren, rechtwinklig zusammengefügt auf glitschigen Geländerstangen, eilte ein klares Rinnsal in raschem Gefälle hinab in ein Labyrinth morscher, splittriger Plankenwände.
Gleich darauf eine krumme Reihe engbrüstiger, hoher Gebäude, den Tag verfinsternd, schief, wie dicht vor dem Einsturz, und eins das andere stützend, als schwanke der Boden. (p. 137)

En cuanto al tratamiento del tiempo, cabe decir que se distinguen dos realidades temporales, una objetiva y real que enmarca los hechos y otra que depende del estado de ánimo de los protagonistas. La primera de ellas destaca por su linealidad. Aunque a veces se mezclen otras historias que nos llevan al pasado, éstas pertenecen siempre a personajes secundarios, de modo que los acontecimientos principales se desarrollan sin interrupciones ni retrasos. También llama la atención la lentitud del ritmo narrativo, pues desde el comienzo hasta la página 43 tan sólo ha transcurrido una hora y hay que esperar hasta el capítulo sexto para comprobar que por fin la historia llega a su segundo

día (cfr. p. 127). Esto se debe a dos factores fundamentalmente: por un lado, a los extensos diálogos y discursos de pensamiento con que se ilustran los razonamientos y los sentimientos de los protagonistas; y, por el otro lado, a la narración de hechos simultáneos protagonizados por diferentes personajes y en distintos lugares. Un buen ejemplo de ello lo encontramos entre el final del capítulo siete y el comienzo del nueve. En las últimas líneas del primero, Eva y Hauberrisser se despiden después de haber pasado una velada juntos en casa de Pfeill, en el capítulo siguiente conocemos lo que ella hizo inmediatamente después, y en el siguiente, el nueve, retomamos la historia de Hauberrisser en el mismo punto en que se dejó anteriormente. De este modo la narración avanza pero el tiempo parece detenido.

Al final de la novela sabemos que el tiempo transcurrido en total es de un año aproximadamente: «[...] beim Suchen darnach fiel ihm auch der papierne Totenkopf, den er vor einem Jahr in dem Vexiersalon gekauft hatte, in die Hände.» (cfr. p. 296). Sin embargo, es justo señalar que el cómputo del tiempo resulta en general bastante impreciso e irregular. La mayor parte de la narración transcurre sin apenas indicaciones al respecto y sólo breves apuntes nos recuerdan el momento del día en que suceden los hechos relatados. Pero, a partir del capítulo doce, y especialmente desde la página 261 en adelante, esta situación cambia radicalmente y ahora el transcurso del tiempo se convierte en una obsesión, se cuentan los días y las horas con precisión, como se puede apreciar en estos ejemplos:

Vor dem Fenster hing die Nacht als schweres, dunkles Tuch. (p. 261)

Wie befreit atmete er auf, als er von den Türmen drei Uhr schlagen hörte, — — „Gott sei Dank, die Nacht geht vorüber.“ (p. 267)

Stunden mochten vergangen sein, da begann sich der Zulu endlich zu regen. (p. 270)

Als die Haushälterin, Frau Ohms, am Morgen mit dem Frühstück das Zimmer betrat, sah sie zu ihrem Schrecken die Leiche eines schönen jungen Mädchens im Bette liegen und Hauberrisser kniend davor, die Hand der Toten an sein Gesicht gedrückt. (p. 275)

De todo ello se puede extraer una conclusión inequívoca: que el tratamiento del tiempo es, en general, muy subjetivo, incluso el de las indicaciones de la realidad temporal objetiva, puesto que sólo se hace presente en los momentos en los que el protagonista se siente más acosado o angustiado, o aquellos en los que percibe que los

acontecimientos se precipitan hacia la solución final y siente cercano el reencuentro con su amada.

Pero, como ya hemos anunciado antes, a veces se manifiesta también otra realidad temporal, ésta aún más dependiente de los personajes y de sus circunstancias particulares. Veamos algunos ejemplos:

Zögernd krochen die Minuten in lautloser Stille, als wollten sie sich zu Stunden dehnen, [...]. (p. 107)

Sie wunderte sich, daß sie die Turmuhr die ganze Zeit über nicht gehört hatte, wo doch erst wenige Stunden vorüber waren, daß es Mitternacht geläutet haben mußte. (p. 122)

Mit unerträglicher Langsamkeit schllichen die Stunden, und die Nacht schien kein Ende zu wollen. (p. 313)

Cada una de las citas proviene de la percepción de un personaje distinto, y ellos son los que en su mente desvirtúan la duración de las horas y los minutos, prolongando así su angustia o su expectación. En los momentos de máxima tensión, incluso llega a representarse un tiempo estancado e inmóvil, como ocurre cuando Hauberrisser cree sentir cercana la presencia de la desaparecida Eva:

Wiederholt hörte er die Uhren von den Turmen dröhnen, aber er war nicht imstande, die einzelnen Schläge zu zählen: — der betäubende Halbschlaf schob jedesmal die Dauer einer Ewigkeit zwischen sie. (p. 270)

“Warum tickt eigentlich die Uhr nicht?” — Er hob den Blick. — „Die Zeit steht still.“ — „Natürlich. Es isst ja noch nicht Tag.“ (p. 273)

Queda hablar de una característica más, y ésta aplicable al conjunto de la novela: se trata de que aquí, como también ocurría en *Der Golem*, el tiempo es circular; igual que la Naturaleza tiene unos ciclos que vuelven inevitablemente año tras año, así los acontecimientos, y la vida en general, se manifiestan en constante evolución pero, a la vez, en constante repetición. Esta idea aparece ya muy pronto puesta en boca de Hauberrisser, quien expresa la necesidad de huir del círculo diciendo «weil ich ein Schlußpunkt werden will und nicht ewig ein Komma bleiben» (cfr. p. 26). Curiosamente éste es también el mensaje del manuscrito:

“Im Kreise laufen, heißt: nicht vorwärts kommen. Wir müssen den Kreis durchbrechen, sonst haben wir nichts getan. Die da wähnen, das Leben beginne mit der Geburt und ende mit dem Tod, — freilich, die sehen den Kreis nicht; wie sollten sie ihn durchbrechen!” (p. 130)

La teoría que defiende Chidher Grün, el máximo representante del mundo espiritual, es que el hombre en la tierra es un soñador ciego («blinder Träumer») que no sabe qué es lo que realmente desea su alma y por ello no puede salir del tiempo cíclico que es la vida en la tierra; este ciclo culmina con la muerte que la define como «das Land vergänglicher Wonnen für blinde Gespenster» (cfr. p. 274). En cambio está en manos del hombre sabio el intentar romper ese círculo; sólo quien lo anhela realmente lo puede lograr: «*ich habe dir die vergängliche Liebe gebracht, denn ich bin nicht auf der Erde geblieben, um zu nehmen: ich bin geblieben, um zu geben — jedem das, wonach er sich sehnt. Nur wissen die Menschen nicht, wonach ihre Seele sich sehnt; wüßten sie's, so wären sie sehend*

“Mit dem heutigen Tage bist du aufgenommen in unsere Gemeinschaft und ein neuer Ring in der Kette, die von Ewigkeit zu Ewigkeit reicht.
Damit erlischt mein Amt und geht in die Hände eines Andern über, den du nicht sehen kannst, solange deine Augen noch der Erde gehören. [...]” (p. 248)

Y con una sentencia similar pone fin Hauberrisser a su testimonio en el manuscrito, dejando abierta la posibilidad de que otro personaje pueda seguir sus pasos (cfr. p. 295); por lo tanto, el tiempo circular se impone.

El último de los componentes que conforman el cronotopo gótico es el vínculo entre el elemento fantástico y la unidad espacio-tiempo en la que se inscriben los acontecimientos. En esta obra en concreto, resulta arriesgado afirmar tal condición a priori, dado que el origen de lo fantástico se encuentra en el ámbito de lo espiritual y mental, por lo tanto de lo subjetivo. Los fantasmas de Otranto o de Udolpho, o el espíritu del Golem no tienen sentido fuera de ese marco, porque es allí donde se ha forjado su existencia. En cambio, los anhelos de un individuo de alcanzar la vida eterna o el miedo a no tomar el camino correcto para llegar hasta esa meta no admiten una delimitación espacio-temporal.

Sin embargo, Hauberrisser se enfrenta a estos “fantasmas” desde el momento en que se tropieza con Chidher Grün (ser que en sí mismo es un elemento fantástico), y esto ocurre precisamente en el Verxiersalon. Y sus sobresaltos van en aumento con la irrupción del manuscrito, objeto que sí está ligado a la unidad espacio-tiempo. El caso de Eva van Druysen es similar; sus conocimientos previos acerca del rostro verde son los que la mueven a desplazarse hasta Ámsterdam, y cuando por fin se encuentra en esta ciudad tiene que hacer frente a las manifestaciones de este mundo espiritual. Además, se puede comprobar que lo fantástico no aparece de forma indiscriminada en cualquier lugar de la ciudad, sólo allí donde existe una cierta actividad mística o espiritual (en casa de Hauberisser, en la de Klinkherborg) o en el lúgubre barrio del Zee Dyck.

En *Das grüne Gesicht*, no hay un causa que justifique el vínculo entre el elemento fantástico y el espacio en que se manifiesta, pero éste sí existe. La consecuencia de esa ausencia es que el efecto de lo fantástico no es tan violento y brutal como en otras obras del género.

* * *

A modo de resumen hay que resaltar principalmente una idea, que *Das grüne Gesicht* se mueve por la delgada línea que separa lo gótico de lo no gótico. En muchos aspectos esta obra sigue plenamente los patrones marcados por este género, especialmente por aquellas novelas que pertenecen al grupo de lo “gótico fin de siglo”; claramente es así en todo lo que respecta al marco escénico y se materializa en el hecho de elegir un ambiente urbano como localización principal y presentarnos éste como una urbe moderna, pero a la vez decadente y conflictiva. En cuanto al tratamiento del suspense o de las emociones, vemos que la obra no se diferencia apenas de otras muchas del género, pues aquí también tienen un importante papel dentro de la trama y sobre todo colaboran decisivamente en la creación del efecto gótico. La configuración de los personajes responde también en gran medida a estos patrones, pues, en líneas generales, se puede decir que hay dos grupos con posiciones enfrentadas en cuanto a la aceptación o no de lo sobrenatural y, además, también se puede hablar de un villano que persigue y

atemoriza a una indefensa dama. Sin embargo, en este punto se observan ya las primeras discrepancias con respecto a las obras canónicas del género gótico, pues los protagonistas ahora son personajes complejos que evolucionan y pasan a convertirse en parte integrante de lo que antes ellos consideraban sobrenatural.

Otro aspecto discordante lo encontramos en el origen de lo fantástico, ya que tradicionalmente siempre ha existido un vínculo familiar entre el protagonista y las visiones sobrenaturales que experimentaba, y, como hemos comprobado, esto no ocurre aquí. Además, en esta obra lo fantástico no sólo procede de los elementos sobrenaturales, sino que una buena parte ocurre sólo en la mente de los protagonistas. Así, vemos que aquello que desencadena la irrupción de lo fantástico —la primera visión que tuvo Hauberrisser de Chidher Grün—, fue un mero producto de su mente, pues esto es lo que se insinúa cuando la dependiente le responde que en el Vexiersalon no ha trabajado nunca un judío. Lo mismo puede decirse de otros hechos tan importantes para el desarrollo de lo fantástico, como las premoniciones del protagonista o su repentino interés por la mística, hechos extremadamente llamativos en alguien representativo del mundo empírico y, que además, se jacta de ello. Por lo tanto, es un fenómeno mucho más íntimo y personal que en las novelas tradicionales del género gótico.

Pero es sobre todo lo que concierne a la configuración del cronotopo donde más diferencias hay: la ausencia de un espacio cerrado en el que tenga su dominio el villano y que además se configure como elemento instigador de la amenaza; la falta de conexión entre esta amenaza y el personaje más directamente afectado por ella (es decir, entre Chidher Grün y Hauberrisser, y entre Usibepu y Eva van Druysen); la total desvinculación del protagonista con respecto al lugar en el que se desarrollan los hechos, pues para él Ámsterdam implica la ausencia de pasado; todos estos fenómenos suponen un desvío de los cánones góticos.

No obstante, el tono general de la segunda novela de Meyrink es el característico de este género, ya que comparte muchos aspectos con la novela gótica de fin de siglo.

8. WALPURGISNACHT

Publicada por primera vez en 1917, *Walpurgisnacht* inició la lista de fracasos editoriales del autor y alimentó su descrédito entre los críticos de la época, y ya no consiguió remontarlo hasta el final de sus días. Es, a nuestro juicio, la novela más extraña escrita por Gustav Meyrink, donde la crítica social, el humor y el contenido político eclipsan el resto de los componentes, incluido el fantástico y el ocultista; Frans Smit también señala esta idea y destaca algunas divergencias más entre esta obra y el resto de la producción novelística del autor:

In einigen Punkten weicht der Roman »Walpurgisnacht« von den anderen Büchern Meyrinks ab. Schon erwähnt wurde der historische Parallelismus, der in keinem anderen Werk zu finden ist. Der zweite Punkt ist die Stilveränderung. Es ist, als ob Meyrink mit diesem Buch eine Atempause eingelegt hätte. Die expressionistische Sprache, symbolisch überladen, tritt in den Hintergrund. In dieser Hinsicht ist das Buch, wie Frank anmerkt, ein Ruhepunkt zwischen den beiden Romanen davor und danach. Das heißt nicht, daß nicht auch Übereinstimmungen vorhanden wären. Besondere Mühe scheint Meyrink sich, entsprechend einer der stärksten Seiten seiner Begabung, wieder mit der Beschreibung der »Innenseite« des Milieus gegeben zu haben, bei der Schilderung der phosphoreszierenden Atmosphäre Prags. Wieder Prags! Ferner übertrifft er sich selbst an manchen Stellen in einem Genre, um es einmal so zu nennen, das vollkommen einzigartig ist. Ich wenigstens kenne keinen anderen Schriftsteller, dem das gelungen ist, nämlich in mit Transzendenz geladenen Szenen doch noch Humor durchscheinen zu lassen.¹

¹ F. Smit, *Gustav Meyrink... cit.*, p. 194.

Por su contenido crítico y humorístico, se podría decir que es también la novela más próxima a la narrativa breve con la que Meyrink se abrió paso en el mundo literario y que tanto éxito le brindó. A todas luces se trata de una novela diferente a las demás.

La cábala y el misticismo jasídico de las dos novelas anteriores son sustituidos aquí por doctrinas esotéricas asiáticas y por el chamanismo, de los cuales provienen la mayor parte de los elementos fantásticos de la narración. Ésta desarrolla la temática habitual de Meyrink, es decir, el conocimiento del verdadero yo interior y, ligado a esto, la comunión del alma con Dios.

Por otro lado, esta obra sitúa la acción de nuevo en Praga, aunque, a decir verdad, poco tiene en común esta ciudad con la descrita en *Der Golem*, entre otras razones, porque en esta ocasión el centro neurálgico de los acontecimientos es el Hradschin y no el gueto judío.

Es, además, una obra compleja. En ella se desarrollan paralelamente tres ejes argumentativos que se mezclan e interactúan entre sí. En primer lugar se encuentra el eje nobles-revolucionarios, donde se escenifica el enfrentamiento entre ambos grupos sociales. Un segundo eje lo componen Ottokar, Polyxena y la condesa Zahradka, y está centrado en la relación amorosa que se desarrolla entre los dos primeros y donde la condesa figura como elemento hostil; además, aquí también interviene la cuestión social, dado que los enamorados pertenecen a clases diferentes. Por último está el eje Flugbeil-Liesel, donde, junto a todos los ingredientes mencionados, entra en juego la cuestión de la verdadera identidad y de la relación entre el pasado y el presente y su proyección hacia el futuro.

Estos tres ejes se desarrollan en una trama compleja en la que los límites entre el presente y el pasado no llegan a definirse bien y cuyo argumento presentamos a continuación.

La acción se desarrolla principalmente en el Hradschin praguense y comienza con la irrupción de un sonámbulo en el jardín del palacio del Barón Elsenwanger mientras celebraba allí una amigable reunión con otros miembros de la nobleza y la burguesía de Praga, entre los que se encontraban la condesa Zahradka y el doctor Flugbeil. Este hecho, aparentemente inofensivo, provoca el miedo entre los reunidos,

pues les hace revivir sucesos pasados desagradables y sienten la amenaza de que se vuelvan a repetir, especialmente debido a que el sonámbulo es un hombre de la parte baja de la ciudad, y las desgracias de los nobles siempre han venido de allí. Las criadas reconocen en el sonámbulo al comediante Zrcadlo, y van a buscar a la prostituta Liesel, para que se haga cargo de él, al llegar ésta al palacio se produce el reencuentro entre ella y Flugbeil, con quien había tenido una relación amorosa tiempo atrás.

Al día siguiente, Flugbeil comienza a observar las primeras señales de que algo está pasando en Praga, y a la vez se replantea su vida, reconociendo los errores del pasado, a los que achaca su situación actual de soltería. Por eso decide dar un cambio en su comportamiento y apostar por Liesel nuevamente, olvidando los prejuicios sociales.

Mientras tanto, un joven de origen humilde llamado Ottokar visita a Liesel para que le lea el futuro y ésta le vaticina grandes desgracias si se une a una mujer de la estirpe de los Borivoj, y también que será el rey de Bohemia. Después de esto, Ottokar, va a visitar a la condesa Zahradka —una representante de los Borivoj—, que es su madrina y benefactora, pues gracias a ella ha podido convertirse en un destacado estudiante de música; allí se encuentra con la sobrina de la condesa, la joven Polyxena y pronto se descubrirá que ambos mantienen una relación a escondidas.

Ese mismo día, el 30 de abril, el Barón Elsenwanger celebra la noche de Walpurgis siguiendo la tradición, es decir, con una fiesta en la que nobles y obreros se intercambian los papeles por un día. La cena es presidida por Polyxena, que también es sobrina de Elsenwanger, y durante su celebración escucha asustada cómo los obreros hablan de su amado Ottokar, de revoluciones y de acabar con la nobleza, mientras que otros hablan de ciertas prácticas esotéricas, como la “aweysha”.

Ottokar, por su parte, proporciona un lugar de reunión a los dirigentes políticos de los obreros, que están organizando a las masas para llevar a cabo una revolución del proletariado con la que poner fin al poder de la nobleza. Durante la reunión, la masa obrera, sumida en lo que parece una especie de locura general —pero que en realidad está relacionado con las prácticas esotéricas—, identifican a Zrcadlo como el histórico revolucionario Jan Zizka, y éste señala a Ottokar como el nuevo rey de Bohemia. De este modo, los acontecimientos se precipitan, pues las masas llevan a Ottokar y a

Polyxena a la catedral, donde los coronan reyes y después se dirigen hacia el Hradschin con el fin de aniquilar por completo a la nobleza y devolver sus riquezas al pueblo. Cuando los revolucionarios se acercan al Hradschin, la nobleza intenta huir. Flugbeil lo consigue en el último momento, aunque lo hace solo, pues Liesel murió por salvarlo; sin embargo, su huida no le lleva muy lejos, pues muere a las afueras de Praga arrollado por un tren. Por fin los sublevados, con los nuevos reyes al frente, llegan al palacio de la condesa Zahradka, a quien exigen que les entregue la corona de Bohemia, pero, en lugar de eso, ella coge un arma y mata a Ottokar, quien en realidad era su hijo natural. El final presenta a Polyxena, sabedora de que porta la semilla de la raza inmortal de los Borivoj, porque espera un hijo de Ottokar. Mientras, en el palacio de Flugbeil, su criado recorre con la vista el dormitorio de su señor y descubre que el calendario sigue marcando la fecha del 30 de abril —el de la noche de Walpurgis—, así que arranca las hojas hasta llegar a la fecha actual: el uno de junio.

Como tendremos la oportunidad de exponer en los epígrafes siguientes, componentes tan necesariamente góticos como la recreación de la atmósfera o el suspense no llegan a manifestarse con la misma solidez que en las obras anteriormente comentadas, lo que *a priori* supone un punto de distanciamiento entre *Walpurgisnacht* y los cánones del género gótico.

8. 1. El marco escénico

Meyrink toma de nuevo la ciudad de Praga como punto de referencia de su tercera novela. Al igual que ocurría en *Der Golem*, aquí esta ciudad representa algo más que el simple telón de fondo en el que transcurren las escenas narradas, ya que tanto los hechos como los personajes guardan una relación muy especial e íntima con este lugar; dicho con otras palabras, Praga es la causante y la principal instigadora de la sangrienta historia de esta obra, no en vano Stephan Berg sostiene, sobre la configuración del espacio característica del autor, que:

Deutlich wird vielmehr etwas anderes: der Raum, der bei Meyrink stets als architektonischer erscheint, ist in einer phantastisch-bedrohlichen Verschiebung offensichtlich vom akzidentalen Hintergrund zum gewichtigen Handlungsträger geworden.²

Así observamos que la idea de que la capital bohemia es la cuna de todas las guerras se repite en varias ocasiones a lo largo de la narración (cfr. pp. 50 y 54), del mismo modo se insiste también en el hecho de que las aguas freáticas que recorren las profundidades de la ciudad (*Grundwasser*, en alemán, donde la palabra *Grund* despierta asociaciones con los conceptos de “tierra, suelo”, pero también con “causa, razón” o “fundamento, base”) no son sino sangre. Así es que, en cierto modo, los personajes quedan reducidos a simples marionetas impulsadas por la ineludible fuerza que emana del interior de la ciudad. Ralf Reiter afirma a propósito del espacio en *Walpurgisnacht* lo siguiente:

Von einer modernen Großstadt des frühen 20. Jahrhunderts hat diese Kulisse nichts an sich, sondern erinnert an Meyrinks eigene Stadtbeschreibung »Die Stadt mit dem heimlichen Herzschlag«, in der reale Orte mit einer mysteriösen, überzeitlichen Bedeutung gefüllt werden und für die Stephan Berg feststellt: »Auch außerhalb seiner Romantexte hat Meyrink mehrfach darauf hingewiesen, dass sich die Hierarchie zwischen Ich und Raum in ihr Gegenteil verkehrt habe, also der Raum nunmehr das Ich beeinflusse und steuere und nicht umgekehrt.« Wie schon der Titel der Stadtbeschreibung suggeriert, entwickelt der Ort hier ein Eigenleben, das in seiner Monstrosität den Menschen keinen Platz zur eigenen Entfaltung mehr lässt. Berg bewertet auch die Daliborka in diesem Zusammenhang als dämonische Verselbständigung des Raums.³

Por lo tanto, parece evidente que en este punto ya empiezan a dibujarse con claridad las conexiones con la novela gótica.

«Wieder Prags!», exclama Frans Smit en su estudio⁴, y es que no hay duda de que esta ciudad es la que inspiró las grandes hazañas literarias al autor austriaco y, por ende, donde mejor se mueven los protagonistas de sus obras. Este lugar, testigo de los mejores y los peores momentos de su existencia, se convirtió en su obsesión y marcó decididamente su vida y su producción literaria, igual que lo hizo con otros muchos autores, al menos así lo entiende Quasim:

Das Gefühl der ‘Abstoßungs- und Anziehungskraft’ der Stadt Prag ist nun keineswegs Meyrinks persönliche Erfahrung allein, sondern sie ist die gemeinsame Erfahrung einer ganzen

² S. Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume...* cit., p. 214.

³ R. Reiter, *Das dämonische Diesseits...* cit., p. 65; S. Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume...* cit., pp. 215 y 214, respectivamente.

⁴ F. Smit, *Gustav Meyrink...* cit., p. 194.

Schriftstellergeneration aus Prag, und fast, möchte man sagen, der deutschsprechenden Bevölkerung aus Prag um die Jahrhundertwende⁵.

Y añade poco después:

Prag bestimmte nicht nur die Auswahl seiner Themen und Motive, sondern auch die Form seiner ‘okkultistischen’ Romane, die den satirischen Stil seiner Simplicissimus-Periode mit der Zeit fast völlig verdrängte. Schließlich wird Prag in den meisten seiner Romane zum Handlungsort. Selbst bei der einen namentlich genannten Ausnahme von Amsterdam in ‘Das Grüne Gesicht’ unterscheidet sich die Judenstadt darin wiederum kaum vom Prager Ghetto.[...] Auf jeden Fall hat das Lokale in Meyrinks Romanen nicht im geringsten mit Provinzialismus oder Lokalpatriotismus zu tun. Vielmehr versucht Meyrink genauso wie manche anderen deutschen Schriftsteller aus Prag die Besonderheit des Lokalen ins Allgemeine und Symbolische zu objektivieren, mit allerdings ziemlich unterschiedlichen Resultaten. Bei Meyrink zum Beispiel wird die Besonderheit der Prager Lage sowohl als solche thematisiert als auch ins Allgemein-Menschliche symbolisiert⁶.

Sin embargo, en *Walpurgisnacht* el espacio no es tan sugerente como en su primera novela, y ello se debe a que no está tan definido, las páginas no se llenan de descripciones o alusiones; la ciudad actúa pero de forma discreta. Y, claro está, esto repercute negativamente en nuestras expectativas de encontrarnos una vez más ante la configuración de un espacio típicamente gótico.

La característica más reseñable de este marco escénico es la estricta separación entre dos núcleos: la parte alta de la ciudad, el Hradschin, y la parte baja, denominada aquí simplemente Praga. Una y otra son concebidas como dos espacios totalmente diferenciados que no pertenecen a la misma ciudad; estas citas del texto reflejan bien la idea que acabamos de exponer:

»Was? Unten? In der Welt? In Prag? Sie?« Der kaiserliche Leibarzt Flugbeil war erstaunt herumgefahren.⁷

»Ich war ieberhaupt mein Lebtag noch nicht in Prag«, erklärte Gräfin Zahradka schaudernd.
»Das könnt' mich so haben! – wo sie meine Vorfahren auf dem Altstädter Ring hingerichtet haben!« (p. 11)

Auch der Herr kaiserliche Leibarzt war ein Opfer dieser sonderbaren Anziehungs- und Abstoßungskraft, obwohl er eigentlich gar nicht in Prag wohnte, vielmehr — im Gegenteil — auf dem Hradschin. (pp. 155-56)

Pero, lógicamente, esta separación es mucho más que meramente espacial, pues hace referencia a dos mundos diferentes, a dos formas enfrentadas de vivir y entender la

⁵ M. Qasim, *Gustav Meyrink.... cit.*, p. 119.

⁶ *Ibidem*, pp. 119-20.

⁷ G. Meyrink, *Walpurgisnacht*, Múnich, Langen Müller 1995, p. 10. En adelante citaremos por esta edición y sólo faremos referencia al número de página.

realidad, ya que cada uno de estos lugares está habitado por un segmento social: arriba, en el Hradschin, los nobles y la alta burguesía (al menos el único representante de esta última vive allí), checos en su mayor parte los primeros, de origen alemán o austriaco los segundos, como bien delatan sus apellidos; abajo, los checos y rusos del pueblo llano. Éste es el eje socio-espacial que domina toda la obra.

Se puede decir que la parte baja de la ciudad queda completamente al margen de la historia, las escasas menciones a este lugar tienen un valor meramente testimonial, excepto una que sí es crucial para el desarrollo posterior de los hechos y para el tono general de la novela, ya que en este fragmento se vislumbra por primera vez el levantamiento que va a protagonizar el pueblo llano (de origen checo, mayoritariamente) y que terminará en un baño de sangre. La escena comienza en el momento en que el kaiserlicher Leibarzt Thaddäus Flugbeil —uno de los protagonistas— se dispone a observar la ciudad desde el telescopio que tiene en su casa y, después de ver algunos sucesos curiosos, dirige su punto de mira hacia otro lugar:

Als er sich schließlich aufraffte —zwar voll Staunens darüber, wie seltsam der Zufall gespielt hatte, aber immerhin froh, sich die Sache ganz natürlich erklären zu können— und wieder durch das Instrument blickte, war wohl die Alte verschwunden, und nur noch fremde, ihm gleichgültige Gesichter zogen an dem Sehfeld vorbei, aber es wollte ihm scheinen, als lange [sic] in ihren Mienen eine seltsame Aufregung — eine Spannung, die sich auf ihn übertrug. Er erkannte aus der Hast, mit der sie einander verdrängten, aus den Gestikulationen der Hände, den eifertig schwätzenden Lippen, aus den zeitweilig weit aufgerissenen Mündern, die Schreie auszustoßen schienen, dass ein Volksauflauf entstanden sein müsse, dessen Ursache sich jedoch wegen der großen Entfernung nicht feststellen ließ. Ein kleiner Ruck, den er dem Fernrohr gab, machte das Bild im Nu verschwinden, und an seine Stelle trat —zuerst in verschwommenen Umrissen — ein viereckiges dunkles Etwas, das allmählich beim Näherschrauben der Linse zu einem offenen Giebelfenster mit zerbrochenen, mit Zeitungspapier verklebten Scheiben gerann. (pp. 32-33)

El verdadero significado de esta escena no lo entenderá el protagonista hasta mucho más tarde, cuando llegue el gentío hasta el Hradschin con intención de hacerse con el poder definitivamente. Pero lo realmente interesante de este fragmento es que, siendo el más extenso de los dedicados a la parte baja de la ciudad, la información que proporciona sobre ese lugar es realmente escasa; aquí no encontramos las detalladas descripciones de calles, edificios y habitantes a las que el autor nos tiene acostumbrados, y apenas está representada la vida cotidiana de sus gentes. Sí hay, sin embargo, un claro interés por dibujar la situación general de la ciudad; la escena continúa así:

Ein junges, in Lumpen gehülltes Weib, das Gesicht leichenhaft eingefallen und verhärm't, die Augen tief in den Höhlen, saß in dem Rahmen und hielt den Blick mit stumpfer vertierter Gleichgültigkeit unbeweglich auf ein skelettartig abgemagertes kleines Kind gerichtet, das vor ihr lag und offenbar in ihren Armen gestorben war. — Das grelle Sonnenlicht, das die beiden umfing, ließ jede Einzelheit mit grausamer Schärfe erkennen und vertiefe mit seinem jubelvollen Frühlingsglanz den furchtbaren Missklang zwischen Jammer und Freude bis zur Unerträglichkeit.

»Der Krieg. Ja, der Krieg«, seufzte der Pinguin und versetzte dem Rohre einen Stoß, um sich durch den grässlichen Anblick nicht unnötigerweise den Appetit für sein Gabelfrühstück zu verderben. »Der rückwärtige Eingang eines Theaters oder so etwas Ähnliches muß das sein«, murmelte er sinnend, als sich gleich darauf eine neue Szene vor ihm abrollte: Zwei Arbeiter trugen, begafft von zahlreichen Gassenjungen und knicksenden alten Weibern in Kopftüchern, aus einem gähnenden Tor ein Kolossalgemälde, worauf ein Greis mit langem, weißem Bart zu sehen war, auf rosa Wolken gebettet, in den Augen den Ausdruck unsäglicher Milde und die Rechte segnend ausgestreckt, während die Linke fürsorglich einen Globus umspannt hielt. (p. 33)

No cabe duda de que, como descripción, es muy imprecisa, sin embargo sí cumple una función muy importante para las novelas góticas, que es la de crear atmósfera, pues cobra más importancia el efecto que el detalle. Meyrink muestra su talento para retratar el ambiente de Praga con unas pocas pinceladas. Selecciona dos o tres escenas cotidianas para, a través de ellas, componer una imagen general, aunque posiblemente sesgada, de la ciudad: empobrecida y deteriorada por la guerra. Terminan de dar forma a este escenario dos elementos, el aire y el agua:

Er ist von unten. Aus Prag. — Da sind sie alle so ähnlich. — Ich glaub', das kommt von der geheimnisvollen Luft, die aus dem Boden steigt. (p. 53)

Sie achtete nicht auf die Frage. — »Wenn die Moldau nicht so rasch flösse, heut' noch wäre sie rot von Blut.« — Dann änderte sie mit einemmal den Ton wie in grimmiger Lustigkeit: »Weißt du, Buberl, warum so viel Blutegel in der Moldau sind? Vom Ursprung bis zur Elbe — wo du am Ufer einen Stein aufhebst, immer sind kleine Blutegel darunter. Das kommt, weil früher der Fluß ganz aus Blut bestand. Und sie warten, weil sie wissen, daß sie eines Tages wieder neues Futter kriegen — — — Was ist das?« (pp. 50-1)

Kalt und spöttisch erwiderete sie [Polyxena] den Blick des Russen. Und doch überlief es sie, so deutlich spürte sie den drohenden Haß, der von ihm ausging. —

Aber es steigerte sich nicht bis zur Furcht in ihr — wurde langsam ein Kitzel, eine Art lüsternes Haarsträuben, wie sie sich ausmalte, es könnte eines Tages doch ernst werden und zu — Blutvergießen kommen. — — — »Grundwasser« — mitten in ihrer Gedankenreihe war plötzlich das Wort »Grundwasser« aufgeschossen. Eine Stimme in ihr schien es gerufen zu haben. — »Warum: Grundwasser?« — welchen Zusammenhang hatte es mit dem, woran sie dachte? — Sie wusste nicht einmal genau, was das war: »Grundwasser«. — Irgend etwas, was in der Erde schläft, bis es dann plötzlich steigt und steigt, die Keller erfüllt, Mauern unterwäscht, alte Häuser über Nacht einstürzen macht, oder etwas Ähnliches. —

Und aus dieser unbewußten Vorstellung wuchs ein Bild hervor: Blut war's, das da emporstieg aus der Tiefe — ein Meer von Blut, das aus dem Boden drang, aus den Gittern der Kanäle quoll, die Straßen erfüllte, bis es in Strömen sich in die Moldau ergoß.

— Blut, das wahre Grundwasser Prags. (pp. 124-125)

Por lo tanto, el agua que fluye por Praga se convierte en el poderoso motor de la historia, es la fuerza destructiva que insta a la población a provocar muerte y devastación. Igual que en la segunda novela de Meyrink, el agua despierta aquí también asociaciones claramente negativas.

Otro elemento de la parte baja de la ciudad que no pasa desapercibido es su población, representada por dos grupos bien diferenciados: por un lado, la masa obrera oprimida por la orgullosa nobleza checa y la burguesía alemana, y con ansias de cambio; por el otro, el pequeño grupo de los dirigentes políticos revolucionarios que sólo quieren aprovecharse de sus iguales para alcanzar sus propios propósitos, es decir, el poder.

Mención aparte merece el Grüne Frosch, local frecuentado por Flugbeil, en el que tiene lugar una de las escenas esotéricas más destacadas. A pesar de que su ubicación no está bien determinada, del siguiente fragmento se deduce que está en Praga y no en el Hradschin:

Noch am selben Abend, kurz vor dem Schlafengehen, beschloß er, seinen Plan zur Ausführung zu bringen, knöpfte die bereits gelockerten Hosenträger wieder fest, stellte auch im übrigen seine Toilette wieder her und begab sich, das Gesicht in abweisende Falten gelegt (damit entfernte Bekannte, denen er ebenfalls so spät noch begegnen könnte, nichts Ungebührliches von ihm dächten), hinab auf den Maltherserplatz, wo, umgeben von altehrwürdigen Palästen und Klöstern, der »Grüne Frosch« sein dem Bacchus geweihtes nächtliches Dasein führte. (p. 84)

Sin embargo, los hechos que tienen lugar aquí son sólo de interés para la evolución personal de Flugbeil, que es una de las tres tramas que se desarrollan en la novela. Este lugar no añade nada a la descripción general de la ciudad de Praga, pues no entra en relación ni con la masa obrera ni con los dirigentes revolucionarios; sólo afecta a Flugbeil, quien, curiosamente, se distingue de entre los habitantes del Hradschin por ser el único que quiere romper con el pasado y llevar una nueva vida, por eso es lógico que este cambio se inicie precisamente en la parte baja de la ciudad.

Pero no cabe duda de que el auténtico escenario de esta obra es el Hradschin, y a él está reservado todo el protagonismo, pues es aquí donde se desarrolla la gran mayoría de los acontecimientos que componen la historia y donde viven los personajes principales; por ello su esencia se hace presente a lo largo de toda la narración.



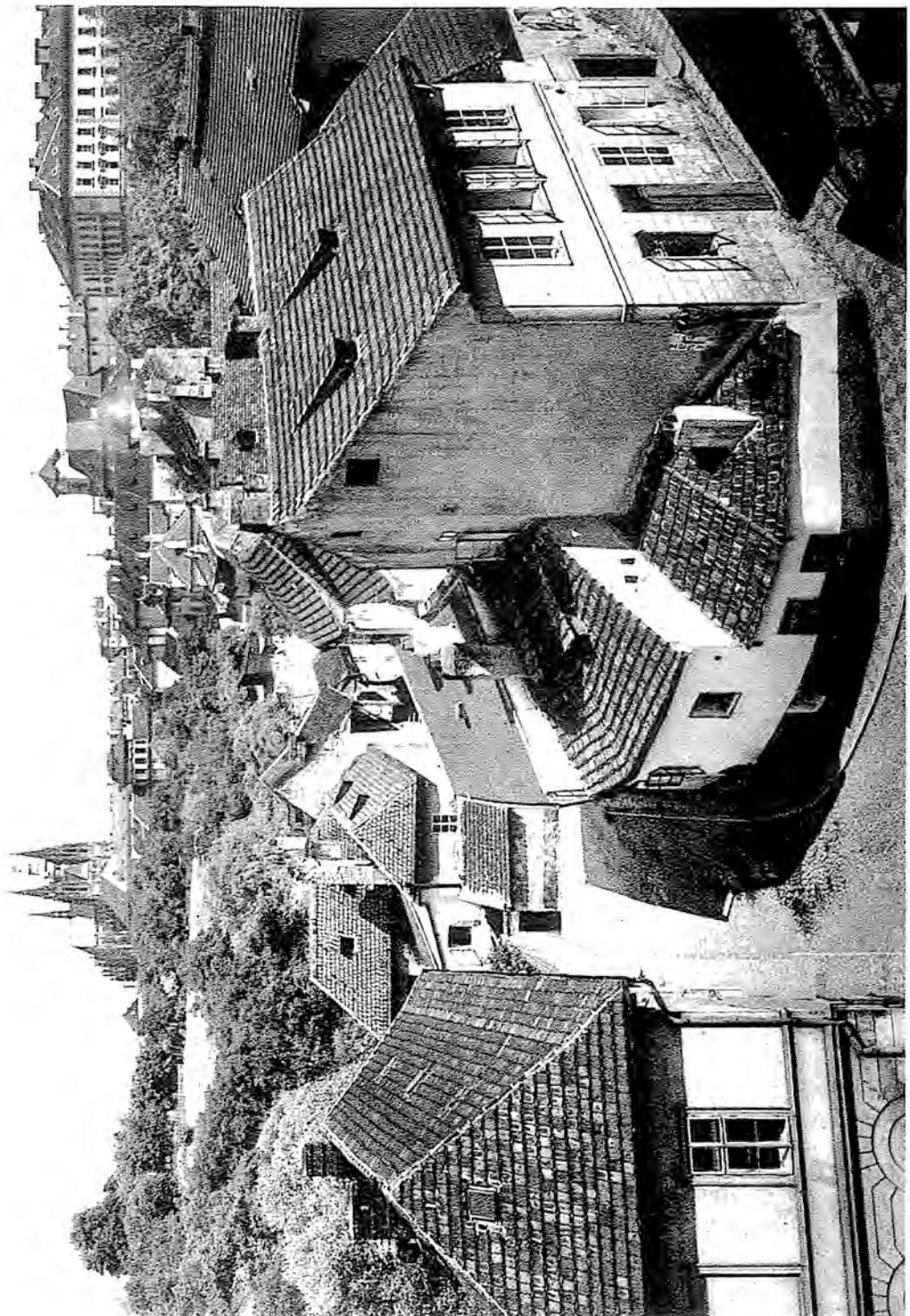
47. HRADESCHIN UND HIRSCHGRABEN 47. HRADČANY S JELENÍM PŘÍKOPEM

Vista del Castillo y el Hirschgraben (Fuente: O. Schürer, *Prag*).

Dos son los lugares más señalados: la torre Daliborka y sus alrededores —donde se desarrolla la vida de Ottokar y su historia de amor con Polyxena, y donde se fragua la revuelta obrera— y el palacio donde vive la condesa Zahradka —símbolo de la nobleza y todo lo que ésta representa—, aunque en general todos los espacios de este entorno reciben un tratamiento muy similar. Como tendremos la oportunidad de comprobar, aquí es donde se encuentran las grandes similitudes con el espacio gótico, y no sólo porque arquitectónicamente el trazado de las calles y el diseño de los edificios recuerde inevitablemente a las construcciones propias de las novelas canónicas de dicho género, sino sobre todo debido a la caracterización y el tratamiento de que es objeto este lugar.

El realismo es la primera de esas características que queremos destacar. Como en anteriores novelas, el espacio, y en concreto el Hradschin, es uno de los principales responsables de que se evoque de forma eficaz una realidad extraliteraria. Si esto se consigue en esta obra, a pesar de la ausencia de una descripción exhaustiva, es porque aquí la cantidad de calles y monumentos reales de la ciudad que entran a formar parte de la ficción es realmente mucho más elevada que en otras novelas —algunos ejemplo son la Totengasse (p. 34), la Neue Welt (p. 35), la Spornergasse (p. 35), el Hirschgraben (p. 36), el Lustschloß der Kaiserin Anna (p. 36), el Dom (p. 36), el Kapuzinerkloster (p. 55), la St.-Loretto-Kapelle (p. 55) y otros muchos—, de modo que resulta fácil ubicar sobre un plano el lugar preciso en el que se produce tal o cual acontecimiento. También abunda en este efecto la intensa presencia del pasado histórico de la ciudad, pues la mención de hechos tan conocidos como la Guerra de los Treinta años (p. 11) y la Batalla de la Montaña Blanca (p. 50) remite de forma inapelable a la realidad existente fuera del pacto ficcional implícito en toda obra de literatura.

Otra característica del marco espacial de *Walpurgisnacht* es que se configura como un espacio cerrado. Ya hemos señalado anteriormente que los dos núcleos, el Hradschin y Praga, se presentan como radicalmente opuestos; así, frente a la parte baja de la ciudad —que no está marcada a este respecto—, se alza el escenario cerrado del Hradschin, que lo es, no tanto porque se marquen sus límites claramente ni porque se mencione la existencia de algún tipo de delimitación física de este espacio (no se habla de murallas ni bosques, y aunque sí hay un río, su aportación principal a la obra es la connotación negativa de sus aguas, y no el hecho de delimitar o separar), sino porque,



75. AUFSTIEG IN DER „NEUEN WELT“

75. Z „NOVÝHO SVĚTA“

Vista de la calle “Neue Welt” (Fuente: O. Schürer: Prag).

por un lado, casi todos los lugares que entran a formar parte de la ficción son cerrados —la torre Daliborka, el palacio de la condesa Zahradka, las dependencias del Palacio Real que habita Flugbeil, el Palacio Elsenwanger, el Waldsteinpalais, la casa de Liesel— o, en todo caso, angostos, oscuros e intrincados, como los alrededores de la torre Daliborka, lo que igualmente evoca un espacio cerrado, como puede apreciarse en estas líneas:

Dann lief sie die gewundene »alte Schloßstiege« hinauf, zwischen ragenden schwarzen Steinmauern, hinter denen die Äste der Bäume, blütenbeladen, in der Dunkelheit weißlich schimmernd, die Mondstrahlen auffingen und die Luft mit betäubendem Geruch erfüllten.
Bei jeder Krümmung des Wegs minderte sie ihre Eile und trachtete, zuerst die Finsternis zu durchspähen, ehe sie ihren Gang fortsetzte – um sich nicht durch das Rascheln ihrer Kleider zu verraten. [...] Die Finsternis ringsum schien undurchdringlich – nicht die Hand vor Augen war zu sehen; der obere Rand der Mauer zu ihrer Rechten, der den schwachen Glanz der tief am Himmel hängenden Mondsichel zurückwarf, glomm, mit Laubschatten durchfleckt, wie matter Phosphorschein und machte es ihr durch sein irreleitendes, dunstiges Leuchten unmöglich, auch nur die nächste Stufe zu unterscheiden. (pp. 131-132)

Por otro lado, sus habitantes lo sienten como un rincón aislado y protector, en el que se encuentran a salvo del contacto con el proletariado y de sus posibles agresiones:

Erleichtert atmete sie auf. –Was kümmerte es sie, wenn es weiter nichts war! – Ein Aufstand in Prag: – Lapalie. –
Bisher war so etwas noch niemals über die Brücken herüber auf den Hradschin gekommen. An den Adel traute sich die Bestie nicht heran. (p. 124)

Es evidente que el Hradschin no llega a tomar la forma de un lugar claustrofóbico donde nadie puede entrar y salir sin ser observado, como suele ocurrir en los típicos castillos y conventos de la novela gótica inglesa; sin embargo, sí obtiene las connotaciones positivas de esta característica, pues dentro de él sus habitantes experimentan sensación de seguridad. Para los protagonistas de esta historia, el Hradschin entero es su casa, en oposición a la ciudad de Praga, y se “atrincheran” en él para evitar todo contacto con un mundo que desprecian y desconocen.

Otra peculiaridad de este marco escénico es su fuerte vínculo con el pasado, característica que comparte con *Der Golem* así como con las novelas más emblemáticas del género gótico. Este vínculo lo proporcionan varios elementos. El más obvio de todos es el propio trazado del Hradschin, donde sus calles y edificios medievales son la huella presente y actualizada de un tiempo anterior; veamos algunos extractos de una larga e interesante escena, a través de los cuales se plasma una visión general del castillo praguense:

Er war kaum des alten im Abendrotträumenden Kapuzinerklosters, an dem er auf seinem Wege zum Palais der Gräfin Zahradka vorbei musste, ansichtig geworden, da erklang dicht nebenan, als wolle es ihn begrüßen, gleich einem zauberhaften Orchester von Äolsharfen, das ehrwürdige Glockenspiel der St.-Loretto-Kapelle und zog ihn in seinen magischen Bann. [...] Sinnend schritt er über den mit hellen Birkenzweigen festlich geschmückten Hradschinplatz an der königlichen Burg vorüber, an deren steinerner Resonanz sich die Wogen der Töne brachen, dass er seine Geige in dem hölzernen Kasten vibrieren fühlte, als sei sie in ihrem Sarge lebendig geworden.

Dann stand er auf der Plattform der neuen Schloßstiege und sah die breite Flucht der zweihundert balustradenumsäumten Granitstufen auf ein sonnenbeglänztes Dächermeer hinab, aus dessen Tiefe, einer ungeheuren schwarzen Raupe gleich, eine Prozession langsam heraufkroch. [...] Dann wandte er sich um und durchquerte die Schoßhöfe der Burg, um auf andern menschenleeren Wegen noch rechtzeitig in die Thunsche Gasse zu gelangen. —

Als er um das Landtagsgebäude bog, sah er von weitem zu seiner Verwunderung das breite Tor des Waldsteinpalais weit offen stehen. [...] Der Student stieg die schmale, ziegelsteingeplasterte Treppe hinauf, die, ohne einen Vorraum zu berühren, in einen kalten, nüchternen Gang mit Marmorfliesen auslief, in den die Türen der einzelnen Zimmer mündeten. (pp. 55-59)

Sin embargo, son otros detalles los máximos responsables de que el ayer se sienta vivamente en todos los rincones del Hradschin. Uno de ellos es la sorprendente interacción del pasado en el presente, pues en *Walpurgisnacht*, uno y otro se mezclan y enredan en la memoria de los protagonistas y también en el desarrollo de los acontecimientos, de modo que en ocasiones se crea la ilusión de confundir lo actual con lo pasado.

La carga temporal se proyecta sobre el Hradschin también de forma muy especial a través de sus habitantes. Como ya hemos mencionado anteriormente, nobles y burgueses viven allí atrincherados para salvaguardar su forma de vida y sus privilegios; viven en un estado de estancamiento pétreo (“versteinert” es el adjetivo que se usa en varias ocasiones para describir todo lo relacionado con ellos) como reconoce Liesel a Ottokar en una ocasión:

»[...] Hast d' es noch nie bemerkt, Buberl« — sie wurde seltsam unruhig und begann ruhelos im Zimmer hin und her zu wandern — »daß in Prag alles wahnsinnig is? Vor lauter Heimlichkeit? — Du bist doch selbst verrückt, Buberl, und weißt es bloß nicht! — — Freilich, hier oben auf dem Hradschin, da is eine andere Art Wahnsinn. — Ganz anders als unten. — — So — so mehr ein versteinerter Wahnsinn. — Wie überhaupt hier oben alles zu Stein geworden ist. [...]« (p. 53)

Puede decirse que el estancamiento en el que vive la nobleza es un *Leitmotiv* que recorre la obra de principio a fin y que está directamente relacionado con el tema principal.

Ya hemos señalado con anterioridad que una de las características que más llaman la atención de este espacio es la casi total ausencia de descripciones propiamente dichas y, como hemos podido comprobar a través de los ejemplos expuestos hasta

ahora, las que hay no destacan precisamente por su minuciosidad ni por su extensión, de ahí que no llegue a resultar tan intenso como en las otras novelas de Meyrink analizadas y, por lo tanto, no sea tan eficazmente “gótico”.

En general, debe decirse que el autor tan sólo presta atención a unos pocos lugares que son los que entran a formar parte de la acción, y mantiene los demás prácticamente ocultos. Pero si nos fijamos bien en esos pasajes en los que el espacio cobra el protagonismo, nos daremos cuenta de que las verdaderas descripciones son escasas, ya que en la mayoría de las ocasiones el objeto que se describe queda demasiado indeterminado:

Die Gasse, genannt die »Neue Welt«, bestand, wie der Herr kaiserliche Leibarzt eine Weile später [...] Gelegenheit fand, sich zu überzeugen, aus etwa sieben getrennt voneinander stehenden Häuschen und dicht gegenüber einer halbkreisförmigen Mauer, deren oberer Rand mit einem fortlaufenden Fries aus mit Kreide zwar primitiv von Knabenhand gezeichneten, nichtsdestoweniger aber äußerst drastischen Anspielungen auf das Geschlechtsleben verziert war. Von ein paar Kindern abgesehen, die fröhlich kreischend in der knöcheltief mit weißen Kalkstaub bedeckten Gasse Kreisel drehten, war weit und breit kein menschliches Gesicht zu erblicken.

Von dem Hirschgraben, dessen Hänge mit blühenden Bäumen und Sträuchern übersät waren, wehte ein duftgetränkter Hauch von Jasmin und Flieder herauf, und in der Ferne träumte das Lustschloß der Kaiserin Anna, von dem silberweißen Gischt der sprühenden Fontänen umgeben, mit seinem gebauchten, grünkupfernen Patinadach im Mittagslicht wie ein riesiger, glänzender Käfer. (pp. 35-36)

Er eilte darauf zu, um einen Blick in den düstern Garten mit seinen armdicken Efeuranken an den Mauern und die wundervolle Renaissancehalle und die historische Badegrotte dahinter zu erhaschen, die aus seinen Kinderjahren her, als er einmal all diese Pracht einer längst versunkenen Zeit hatte in nächster Nähe besichtigen dürfen, tief wie ein erschütterndes Erlebnis aus Märchenlanden als unauslöschliche Erinnerung in seine Seele eingegraben standen. (p. 57)

Estas citas ilustran cómo apenas se dedican unas pocas líneas a describir el lugar de forma objetiva, pues enseguida se centra la atención en otros detalles que interesan más para recrear una atmósfera determinada o para sugerir asociaciones subjetivas, que para transmitir el aspecto externo del lugar. Por ello también tienen un papel esencial todas las referencias a otros sentidos como el del olfato o el oído, tan significativas en el primero de los pasajes citados. Es decir, que el autor juega con la imprecisión descriptiva en aras de la atmósfera y de la subjetividad, y de esa manera también deja una puerta abierta a la imaginación del lector, que en su función de *lector implícito*⁸ se

⁸ D. Villanueva define *lector implícito* como la «instancia inmanente de la recepción del mensaje narrativo configurada a partir del conjunto de lagunas, vacíos y lugares de indeterminación que las diferentes técnicas empleadas en la elaboración del discurso van dejando, así como por aquellas otras

encarga de dar una forma definitiva al espacio; es, por lo tanto, la vieja fórmula gótica de crear una imagen subjetiva a partir de una realidad objetiva.

Y así llegamos a otra de las características de este marco escénico, que es la subjetividad con la que está representado. Un magnífico ejemplo lo encontramos en el tratamiento que recibe el que sin duda es el edificio más emblemático de la novela, la torre Daliborka. La primera mención a este lugar procede del narrador, y pasa casi desapercibida, porque apenas se ofrece información de la singular construcción:

In dem mauerumfriedeten stillen Hof der »Daliborka« — des grauen Hungerturms auf dem Hradschin — warfen die alten Linden bereits schräge Schatten, und das kleine Wärterhäuschen, darin der Veteran Vondrejc mit seiner gichtbrüchigen Gattin und seinem Adoptivsohn Ottokar, einem neuzehnjährigen Konservatoristen, wohnte, lag wohl schon eine Stunde in kühlem Nachmittagsdunkel. (p. 48)

No se dice nada acerca de su apariencia externa, ni de la historia pasada que encierran sus paredes —aunque el apelativo con el que es conocida, Hungerturm, ya alude a ello— y nada hace presagiar lo que después va a tener lugar aquí. Es como si todavía no formara parte de la trama. Sin embargo, la siguiente alusión a esta torre tiene un tono muy diferente:

Voll Grauen blickte er zu dem Hungerturm hin, der mit seinem runden weißen Hut hinter der zerbröckelten Mauer aus dem Hirschgraben ragte. — Immer noch lebte der Turm, fühlte er dumpf — wie viele Opfer waren in seinem steinernen Bauch schon wahnsinnig geworden, aber immer noch hatte der Moloch nicht genug —, jetzt, nach einem Jahrhundert des Todesschlafs, wachte er wieder auf.

Das erstmal seit seiner Kinderzeit sah er ihn nicht als ein Werk von Menschenhand vor sich — nein, es war ein granitenes Ungeheuer mit schauderlichen Eingeweiden, die Fleisch und Blut verdauen konnten gleich denen eines reißenden nächtlichen Tieres. Drei Stockwerke darin, durch waagerechte Schichten voneinander getrennt, und ein rundes Loch mitten hindurch wie eine Speiseröhre, vom Schlund bis hinab in den Magen. — Im obersten hatte in alter Zeit Kerkerjahr um Kerkerjahr in lichtloser schrecklicher Finsternis die Verurteilten langsam zerkraut, bis sie an Stricken hinuntergelassen wurden in den mittelsten Raum zum letzten Krug Wasser und Brot, um dort zu verschmachten, wenn sie nicht vorher wahnsinnig wurden von dem aus der Tiefe hauchenden Fäulnisgeruch und sich selbst hinabstürzten zu den verwesenden Leichen ihrer Vorgänger. (p. 69)

En primer lugar, ha cambiado la perspectiva narrativa, pues ahora la visión reflejada es la de uno de los protagonistas de la historia, Ottokar, y, además, hay que tener en cuenta que estas líneas se encuentran enmarcadas dentro de un discurso de pensamientos de dicho personaje, de ahí la intensa subjetividad que delatan. Ahora la Daliborka posee todos los atributos propios de un castillo gótico —construcción medieval cerrada y

determinaciones de la lectura posible del mismo que van implícitas en procedimientos como la ironía, la metáfora, la parodia, la elipsis, etc.» (D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos*, cit., p. 193).

vigilada que habla de torturas y encarcelamientos pasados, y capaz de suscitar miedo y angustia— y para ello ha tenido que pasar por el filtro de la subjetividad. En este sentido vemos que Meyrink sigue fiel a sus técnicas y aquí de nuevo hace uso de la antropomorfización para dotar de mayor intensidad a la configuración de este espacio. Este mismo efecto pretende trasladarse al Hradschin entero, y para ello el autor emplea otra vez la misma táctica:

Von einer süßen, wollüstigen Begierde gepeitscht, die die Greise und Greisinnen ihrer Umgebung für überspannten Wissenstrieb hielten, wandelte sie von da an auf dem Hradschin umher, von einer historischen Stätte, auf der Blut vergossen worden war, zur andern, von einem Märtyrerbild zum andern; — jeder graue, verwitterte Stein, an dem sie früher achthal vorübergegangen war, erzählte ihr von Blutvergießen und Folterqual, aus jedem Fußbreit Erde hauchte der rötliche Dampf; wenn sie den erzernen Ring an der Kapellentür anfaßte, an den sich König Wenzel angeklammert gehalten, bevor ihn sein Bruder erschlug, durchrieselte sie die Todesangst, die an dem Metall klebte, aber: verwandelt in glühheiße, rasende Brunst.
Der ganze Hradschin mit seinen schweigsamen, erstarren Bauten war für sie ein redender Mund geworden, der ihr mit hundert lebendigen Zungen immer neue Begebnisse des Schreckens und Entsetzens aus seiner Vergangenheit zuzuflüstern wußte. — — — (p. 115)

Como puede observarse, el autor hace uso de los mismos recursos: la visión subjetiva de un personaje, Polyxena en este caso, la sangrienta historia como telón de fondo y la antropomorfización del espacio.

Además, en algunos puntos muy concretos de la narración, se aprecia un tímid intento de hacer que el espacio proyecte su sombra sobre el estado de ánimo o el carácter de los personajes; el caso más significativo es el de la Daliborka y su efecto sobre Ottokar:

Die seltsame weltfremde Umgebung des Hungerturmes mit den düsteren Historien und Sagen hatte von Kindheit an einen Hang zum Lustschlösserbauen in ihm erweckt, dem das äußere Leben mit seiner Ärmlichkeit und bedrückenden Enge wie etwas Feindliches, Kerkerhaftes gegenüberstand. [...] Die äußere Freudlosigkeit und Absonderung von der Welt des Ehrgeizes und der Jagd nach Erfolg und Gelingen hätte ihn wohl frühzeitig zu einem jener auf dem Hradschin so zahlreichen Sonderlinge gemacht, die, unberührbar von der hämmernden Zeit, ein tatenloses, eingesponnenes Eigenbrötlerdasein führen, [...] (p. 75)

Obviamente este fragmento no es comparable, ni en la forma ni en el fondo, a otros magníficos de Radcliffe y Shelley cuyos personajes quedan subyugados al poder de los paisajes y lugares en los que se desarrollan sus vidas. Además, no es un recurso frecuente en esta novela, por lo que apenas tiene peso en el conjunto de la obra; sin embargo, sí nos llama la atención que el autor recurra a esta técnica, aunque sea sólo a

modo de esbozo, pues eso demuestra una vez más el protagonismo que él concedía al marco escénico, también en *Walpurgisnacht*.

En conclusión, cabe decir que nos encontramos con un espacio caracterizado, en primer lugar, por la oposición arriba-abajo, y, en segundo lugar, por sus claros tintes medievales, y por la subjetividad de su tratamiento. Sin embargo, para que se configure como típicamente gótico falla un elemento clave: este marco escénico no llega a generar de forma efectiva una verdadera sensación de angustia o miedo. A nuestro entender, son dos las causas de esto, la primera de ellas es el hecho de que el grupo de los perseguidos (aquellos contra quienes arremeten los revolucionarios, es decir, los nobles) tiene su hogar precisamente en el espacio caracterizado como gótico y es allí donde se sienten a salvo; la segunda causa hay que buscarla en las técnicas narrativas, la escasez de descripciones es un hecho muy significativo, porque tiene como consecuencia la falta de una buena configuración del marco escénico. Ciertamente la Daliborka y el Hradschin generan miedo y angustia, pero eso ocurre en una sola ocasión, después no se renueva esta sensación, por lo que pierde consistencia. Cualquiera de las novelas góticas basa la fuerza de su efecto en la repetición (de escenarios, de sucesos, de una misma atmósfera) porque así el efecto que se pretende conseguir se regenera y se hace más intenso. Esto también se observa en las dos primeras novelas de Meyrink, donde el gueto praguense y el barrio portuario de Ámsterdam adquieren todos sus atributos desde las primeras páginas de las novelas, y después despliegan toda su fuerza hasta el final, pero no en *Walpurgisnacht*.

8. 2. El suspense

El suspense entra en acción con las primeras líneas de la novela, donde todo en la sintaxis textual, en la situación de lugar y tiempo y en la selección de vocabulario está encaminado a crearlo:

Ein Hund schlug an.
Einmal. Ein zweites Mal.

Dann lautlose Stille, als ob das Tier in die Nacht hineinhörche, was geschehen werde. (p. 7)

La combinación de frases breves separadas por puntos y aparte con una tercera más larga y compuesta de tres proposiciones, la última de las cuales con un verbo en tiempo futuro, es muy significativa. A esto se añaden la imprecisión de una oración introducida por la conjunción “als ob”, la ausencia de indicaciones temporales y locales que enmarquen la escena, la presencia de elementos de ambientación como “lautlose Stille”, el hecho de que el sujeto de estas oraciones sea un animal y no una persona, así como la anticipación de información implícita en la frase “was geschehen verde”. Todo ello en conjunto dota a la escena de una fuerte sensación de suspense, porque, de hecho, la información que el lector espera del comienzo de una novela está aún “suspendida en el aire”, está por llegar. En las páginas 8, 9 y 12 se hace alusión de nuevo al perro que ladra, lo que activa todas las sensaciones despertadas al comienzo. Así que podemos decir que las primeras páginas de esta novela auguran una intensa y compleja presencia de la tensión narrativa en toda la obra. Veamos a continuación si esto efectivamente se consolida. Para ello nos interesa detenernos en la escena que se desarrolla entre las páginas 12 y 13, de la cual reproducimos aquí una parte:

Baron Elsenwanger wischte sich den Mund: Herrschaften! »Wollen wir jetzt zum Whist — —?« Ein dumpfes, langgezogenes Geheul klang durch die Sommernacht aus dem Garten herauf und schnitt ihm die Rede ab — — —:
»Jesus, Maria — ein Vorzeichen! Der Tod ist im Haus!« —
»Brock! Mistviech, verflucht's. Kusch dich!« Hörte man die halblaute Stimme eines Dieners unten im Park schimpfen, als der Pinguin die schweren Atlasvorhänge beiseite geschoben und die Glastür dahinter, die auf die Veranda führte, geöffnet hatte. —
Eine Flut von Mondlicht ergoß sich ins Zimmer, und kühler Luftzug voll Akazienduft machte die Kerzenflamen in den gläsernen Kronleuchtern flackern und schwelen.
Auf dem kaum handbreiten Sims der hohen Parkmauer, hinter der ein Dunstmeer aus dem tief unten jenseits der Moldau schlummernden Prag rötlichen Dunst empor zu den Sternen hauchte, schritt langsam und aufrecht ein Mann, die Hände tastend vorgestreckt wie ein Blinder — bald gespenstisch halb verdeckt durch silhouettenhafte Schlagschatten der Baumäste, daß es schien, als sei er aus glitzerndem Mondlicht geronnen, dann wieder grell beschienen, wie frei schwebend über dem Dunkel. (p. 12)

Como puede apreciarse, la atmósfera reinante favorece mucho la tensión gracias a la iluminación de las titilantes velas, el olor a acacia o los sonidos amortiguados que proceden del jardín, entre otros factores, y recuerda inevitablemente a la de las más famosas novelas góticas inglesas. Esto se aliña con frases inacabadas y exclamaciones, pero también con la llegada de un nuevo personaje que se mantiene en el anonimato, debido a que la escena se trasmite desde el punto de vista de los que se encuentran en el

interior del palacio. Todo ello alienta muchas conjeturas que el lector no tiene más remedio que aceptar y hacer suyas, ya que no puede contrastar información con una fuente que disponga de un enfoque más amplio. Pero, sin duda, el elemento clave de este párrafo es la palabra “Vorzeichen”, pues con ella se abren nuevas expectativas orientadas hacia el futuro de la narración y que, presumiblemente, la acompañarán hasta el final; de este modo, a partir de ahora el lector se ve abocado a rastrear señales relacionadas con tal premonición y, cada vez que detecte una nueva, el suspense no sólo se activará, sino que además se intensificará. Y ésa es precisamente la función de todos los elementos que de alguna manera anuncian muerte o destrucción, tales son, por ejemplo, las repetidas menciones a la sangre y a la guerra como parte inherente a la ciudad de Praga (cfr. pp. 50-51, 54 y 124-25) o las alusiones más o menos claras a una revuelta popular (cfr. pp. 32, 54, 124, 160-61). En este mismo orden de cosas se puede englobar también el hecho de que ciertos personajes parezcan estar rodeados de un halo de muerte, alimentado casi siempre por alusiones vagas e imprecisas, pero que sí son capaces de activar la premonición presentada al comienzo de la obra. Es el caso de Liesel en esta descripción que Flugbeil hace de ella mientras baila:

Dann stellte sie es [Flugbeils Konterfei] behutsam, voll Zärtlichkeit wieder zurück, hob verschämt mit spitzen Fingern den zerlumpten Rock bis zum Knie und tanzte, den Kopf mit dem wirr zerzausten Haar wie in wollüstigen Träumen wiegend, eine gespenstische Gavotte.

Der Herr kaiserliche Leibarzt stand wie gelähmt; das Zimmer drehte sich vor seinen Augen; »*Danse macabre*«, sagte etwas in ihm, und die beiden Worte tauchten in kraus geschnörkelten Buchstaben als Unterschrift zu einem alten Kupferstich, den er einst bei einem Antiquar gesehen, wie eine Vision vor ihm auf.

Er konnte den Blick nicht von den *skelettartigen* dünnen Beinen der *Greisin* wenden, die in schlottrigen, grünlich schimmernden schwarzen Strümpfen staken — er wollte im Übermaß des Grausens zur Tür fliehen, aber der Entschluß entfiel ihm, noch ehe er gefaßt war. [...] er wußte nicht mehr: War er selbst noch jung und hatte sich die, die da vor ihm tanzte, urplötzlich aus einem soeben noch schönen Mädchen in ein *leichenhaftes Scheusal mit zahnlosen Mund und entzündeten, runzligen Lidern* verwandelt — oder träumte er nur, und seine eigene Jugend und die ihrige hatten in Wahrheit nie existiert?⁹ (p. 39)

Hasta tres adjetivos emparentados con el campo semántico de “muerte” se emplean en estas líneas para referirse a la vieja y casi desahuciada prostituta; aunque no llega a conformarse como un anuncio claro de cuál pudiera ser su final, sí resulta una escena inquietante y pone al lector en alerta sobre el futuro de este personaje. También Flugbeil es víctima de una premonición parecida, cuando Liesel le dice que se le rompió un retrato suyo que guardaba desde hacía mucho tiempo:

⁹ La cursiva es nuestra.

»Taddäus, mein lieber, guter, alter Taddäus — jetzt weiß ich's selber, warum's mich hergezogen hat. Ich hab's nur vergessen gehabt. — Ja, gewiß, ich hab' dich warnen wollen und dich bitten, daß du fliest, eh's zu spät ist. — Aber das allein war's nicht. Ich will dir sagen, wie alles gekommen ist. Neulich abends ist mir dein Bild — weißt du, das, was auf der Kommode steht — aus der Hand gefallen, wie ich's hab' küssen wollen. Ich war so unglücklich darüber, daß ich geglaubt hab', ich müßt' sterben. — Du darfst nicht lachen, aber, weißt du, es war halt das einzige, was ich noch von dir gehabt hab! — — In meiner Verzweiflung bin ich zum Zrcadlo in sein Zimmer hineingelaufen, damit er mir helfen soll — — er — er war damals noch nicht tot« [...] »Helfen? — Wieso helfen?« fragte der kaiserliche Leibarzt. »Der Zrcadlo hätt' dir helfen sollen?«

»Ich kann dir das nicht erklären, Taddäus. — Ich müßte da eine lange, lange Geschichte erzählen. — Ich würde sagen: ,ein anderes Mal,’ wenn ich nicht so genau wüßte, daß wir uns nicht mehr wiedersehen — wenigstens nicht — — —« ein Glanz trat in ihr Gesicht, als wolle die bezaubernde Schönheit ihrer Jugend wieder auferstehen — aber nein, ich will's nicht aussprechen [...]. (p. 188)

La mera mención al retrato roto resultaría demasiado imprecisa para provocar el efecto deseado, por ello la escena va acompañada de frases entrecortadas y exclamaciones; sin embargo, el toque definitivo procede de la última afirmación de la vieja prostituta, de que no volverán a verse, la cual es correspondida unas pocas hojas más adelante con la premonición que el propio Flugbeil tiene sobre su futuro: «Im selben Augenblick fühlte er tief im Innersten, daß es seine letzte Reise sein würde [...]» (p. 195). Por último cabe mencionar el caso de Ottokar, a quien Liesel lee el futuro en una ocasión y, entre otras cosas, le anuncia:

»So? Ist es also schon wieder aus, Buberl? — Na, was ein ächtes böhmisches Madel is, trägt nichts nach. Auch nicht, wenn's ein Kind kriegt. — Aber vor der da« — sie zeigte wieder auf die Figur — »nimm dich in acht. — Die saugt Blut. — Sie is auch eine Tschechin, aber von der alten gefährlichen Rass'.« (p. 51)

Lo primero que hay que destacar es que el pasaje entero resulta bastante enigmático, ya que en este punto de la narración (la escena se encuentra en el segundo capítulo) la figura de Ottokar apenas se ha consolidado y son muy pocos los datos que tenemos de él; en realidad éste es el primer indicio de que dicho personaje va a tener un papel relevante en la obra. Por otro lado, la frase no encierra una predicción propiamente dicha, sino una advertencia que todavía no puede interpretarse correctamente, pues el lector ni siquiera sabe a quiénes se refieren los pronombres “die” y “sie” de las dos últimas frases del texto citado y, en consecuencia, tampoco es capaz de imaginar el alcance del peligro al que alude; sin embargo, es incuestionable que el suspense ya se ha instalado y se proyecta hacia el futuro.

Lamentablemente estas alusiones no tienen continuidad en el resto de la narración (a excepción de la de Flugbeil), por lo que apenas llegan a tener repercusión en la configuración individual de cada uno de estos personajes, y sólo el hecho de que sean varios los afectados logra crear un vínculo y el efecto repetitivo necesario. Lo importante es que, a nivel general, los malos augurios y presagios van siendo reforzados en diferentes puntos del relato y por fin se ven confirmados en los últimos capítulos, donde se narra cómo los revolucionarios logran acceder al Hradschin y, directa o indirectamente, se cobran la vida de muchos de sus habitantes, entre ellos la de Flugbeil (cfr. p. 202), Liesel (cfr. pp. 199-200) y Ottokar (cfr. p. 215). Por lo tanto, todas las alusiones previas a la muerte y a la revolución deben ser consideradas esbozos que adquieren su verdadero sentido en los últimos capítulos. Ahora ya podemos afirmar que el suspense se despliega al menos en varios momentos de la narración y no es una cuestión aislada.

Como es sabido, este efecto se genera, en buena medida, gracias al juego de información que sea capaz de conseguir la instancia narrativa, que en este caso es la más convencional de todas las posibles: el narrador omnisciente, por lo que cabe esperar que dicho fenómeno vaya a tener un tratamiento igualmente convencional.

Un recurso habitual para este fin es la alteración de la cronología de la historia, bien sea mediante relatos analépticos, o bien prospectivos. De los primeros apenas se detecta una presencia representativa, sí hay numerosas alusiones a hechos acaecidos con anterioridad al tiempo de la historia (cfr. p. 15), pero no llegan a conformarse como un verdadero relato retrospectivo —a excepción del que se encuentra en las páginas 151-52, que por su complejidad merece ser tratado aparte—. En cambio, sí hay una tendencia a la prospección, no muy definida en realidad, pero no por ello menos impactante para el efecto del suspense. El grado más leve de prolepsis lo conforman los esbozos (de los que acabamos de señalar algunos ejemplos unos párrafos más arriba), pero también hay otros tipos más llamativos y evidentes. Uno de los mejores ejemplos tiene como protagonista a Ottokar, y la escena es muy clara, porque es el momento en que Liesel le está adivinando el futuro:

»[...] Was ist das?« — sie ließ erstaunt die Kreide aus der Hand fallen und starre abwechselnd den jungen Mann und die Figuren auf der Tafel an — »was ist das! — Willst du vielleicht gar Kaiser der Welt werden?«

Sie sah ihm forschend in die dunklen, flackernden Augen.
Er gab keine Antwort, aber sie bemerkte, daß er sich am Tische krampfhaft festhielt, um nicht zu taumeln. [...] (p. 51)

La prolepsis no tiene todavía mucho cuerpo porque, al formularse mediante una pregunta cargada de asombro y sorpresa, no presta demasiada credibilidad al vaticinio, aunque, por otro lado, la reacción de Ottokar parece suficientemente reveladora. Lo interesante es que esta idea tiene continuidad unas pocas hojas después, cuando el joven muchacho observa la estatua del caballo de Wallenstein presidiendo el jardín del Waldsteinpalaist:

Er erkannte es an der scharlachfarbenen Decke und den stieren gelben Glasaugen, die ihn, wie er sich plötzlich entsann, schon als Knaben lange bis in den Schlaf so mancher Nacht hinein als einrätselvolles Vorzeichen, das er sich niemals deuten konnte, verfolgt hatten.

Jetzt stand das Roß vor ihm in den rotgoldenen Strahlen der scheidenden Sonne, die Füße auf ein dunkelgrünes Brett geschraubt, wie ein riesenhaftes Spielzeug aus einer Traumwelt herübergeholt und mitten hineingestellt in eine phantasiearme Zeit, die den furchtbarsten aller Kriege — den Krieg der Maschinendämonen gegen die Menschen, an dem gemessen die Schlachten Wallensteins anmuteten wie alberne Wirtshausraufereien — mit stumpf gewordenen Sinnen hinnahm.

Wieder — wie vorhin beim Anblick der Prozession — lief es ihm kalt über den Rücken, als er das Pferd ohne Reiter, das nur darauf zu warten schien, daß sich ein Entschlossener, ein neuer Gebieter, in seinen Sattel schwinge, vor sich sah.

Er hörte nicht, daß jemand geringsschätzig hinwarf, das Fell sei von Motten zerfressen; — die Frage eines grinsenden Lakaien, der ihn spöttisch aufforderte: »Wollen der Herr Marschall vielleicht geruhen, aufzusteigen?«, wühlte sein Innerstes auf und sträubte ihm das Haar, als habe er die Stimme des Herrn des Schicksals aus der Tiefe des Urgrundes vernommen. Der Hohn, der in den Worten des Bedienten lag, glitt an ihm ab. — »Du bist jetzt schon verrückt, Buberl, nur weißt du es nicht«, hatte vor einer Stunde die Alte gesagt — aber hatte sie nicht noch im selben Atem hinzugefügt: »Am Ende gehört dem Verrückten doch die Welt?«

Er fühlte vor wilder Erregung das Herz bis hinauf zum Halse klopfen, riß sich los von seinen Hirngespinsten und floh hinüber zur Thunschen Gasse. (pp. 57-58)

La escasa consistencia que tenía esta predicción al principio juega a favor del suspense, puesto que de esta manera deja las puertas abiertas a un sinfín de posibilidades; también lo favorece el hecho de que ahora se vuelva a desarrollar la misma idea, aunque se haga dentro del juego de fantasías del protagonista —ya que ni siquiera se trata de un sueño premonitorio, sino un simple acto de soñar despierto—. Sin embargo, la forma de actuar de Ottokar ante las burlas del lacayo es indicativa de su determinación en el propósito de hacer realidad su sueño. En consecuencia, esto se constituye como un nuevo elemento de expectación, que lanza el relato hacia el esperado desenlace, mientras que, por otro lado, la minuciosidad con la que se describe la atmósfera y la reacción del personaje lleva una ralentización del ritmo narrativo.

Es decir, que se produce un doble juego temporal que actúa en direcciones opuestas y que, precisamente por ello, provoca la intensificación del suspense.

Pero este ejemplo no es un caso aislado; pronto se aprecia que la primera mitad de la novela se caracteriza por poner en marcha una serie de expectativas que podrían afectar al futuro de cada uno de los protagonistas. Así, hemos visto que a Ottokar parece corresponderle un futuro como rey de Bohemia, pero, junto a esto, entran en acción otras dos fantasías; en una de ellas se juega con la idea de que el joven Ottokar podría matar a la mujer a la que ama si ésta se quedara embarazada, tal y como se narra en la leyenda de la Georgskirche (cfr. pp. 64-65); en la otra se alude a la historia de un antepasado de la estirpe Borivoj¹⁰ que encontró la muerte al intentar acceder al trono, lo que de nuevo se proyecta sobre el futuro de este joven. Ambos casos escenifican leyendas del pasado, pero a la vez se intuye su carácter premonitorio, porque en esta narración todo parece proyectarse hacia el futuro, de forma que ponen en juego el suspense.

Muy directamente relacionado con lo dicho anteriormente se encuentra lo que podría considerarse el recurso más innovador del relato, que, sin ser un producto exclusivo de la temporalización del discurso, sí tiene claras consecuencias en este aspecto. A lo largo de toda la narración se va suscitando la idea de que una parte de los sucesos presentes guardan un asombroso parecido con los ocurridos en épocas pasadas, como se observa en estas citas:

»Sie werden ihn nicht retten können, Flugbeil«, sagte die Gräfin und sah wartend unverwandt zur Tür. Es ist wie damals. Wissen Sie! Er hat den Dolch im Herzen stecken. — Sie werden wieder sagen: Hier ist leider jede menschliche Kunst am Ende.« [...] Dasselbe Erinnerungsbild, das ihr Gedächtnis verwirrte, wurde plötzlich auch in ihm lebendig: Vor vielen, vielen Jahren hatte man in ihrem Schloß auf dem Hradschin ihren Sohn erstochen ins Zimmer hineingetragen. Und vorher ein Schrei im Garten, das Bellen eines Hundes — alles genau wie heute. (p. 15)

»Heiland gekreuzigter! Du mit der blutigen Dornenkrone« — — — dieselben Worte hatte derselbe Mund einst, vor langer Zeit, an ihrem eigenen Bette gemurmelt — sie sah im Geiste, wie sich runzlige Hände dabei falteten — sah die ganze Gestalt vor sich, wie sie jetzt wohl da drinnen lag, hilflos und gichtbrüchig; und sie wußte jetzt: Es war ihre alte Kindsfrau, die ihr so oft mild die Wangen gestreichelt und besänftigende Wiegenlieder vorgesungen hatte. (p. 135)

Más desconcertante es el pasaje descrito en las páginas 149-152, pues aquí el parecido se observa en relación con hechos históricos reales: Polyxena observa cómo el

¹⁰ En la obra alternan dos grafías de este nombre: Boriwoj y Borivoj.

espíritu del revolucionario checo Jan Zizka se introduce en el cuerpo de Zrcadlo, mientras que el de un personaje que parecía la viva imagen de Ottokar, pero que procede del pasado, se funde en uno con éste; a partir de ese instante, los hechos comienzan a desarrollarse tal y como ocurrieron en el pasado, al menos a ojos de Polyxena:

Und das Ebenbild Ottokars verschmolz mit dem Lebendigen, der Mann mit dem Helm trat hinter den Schauspieler und verschwand; statt seiner schwarzen Binde fiel plötzlich ein Schlagschatten über Zrcadlos Gesicht, und der rostige Helm war in wirres Haupthaar verwandelt. [...] Fast im selben Augenblick kam Leben in den Schauspieler; sie hörte das Zischen, wie er die Luft heftig durch die Nasenlöcher in sich riß. Die Männer prallten zurück, als sie ihn so verwandelt sahen.

Der Gerber Havlík deutete mit steifem Arm auf die Schattenbinde und schrie:

»Jan Zizka! Jan Zizka von Trocnov!«.

»Jan Zizka von Trocnov«, lief es in scheuem Geflüster von Mund zu Mund.

»Jan Zizka von Trocnov«, kreischte der tschechische Lakai und bedeckte sein Gesicht mit beiden Händen: »Die ‚böhmische Liesel‘ hat gesagt, daß er kommen wird!«

»Die ‚böhmische Liesel‘ hat’s prophezeit!« kam es wie ein Echo aus dem Hintergrund. — — — Zrcadlo streckte suchend die linke Hand aus, als kniete vor ihm ein unsichtbarer Mensch, nach dessen Haupt er fassen wolle.

In seinen Augen lag der Ausdruck der Blindheit.

»Kde maš svou ples« — hörte ihn Polyxena murmur — »Mönch, wo hast du deine Tonsur?«

Dann hob er langsam, Zoll für Zoll, die Faust und ließ sie plötzlich, wie auf einen Amboß, schmetternd niederfallen.

Ein Ruck des Entsetzens fuhr durch die Menge, als habe er in Wirklichkeit, wie Zizka zur Zeit der Taboriten, einem Pfaffen den Schädel zertrümmert. (pp. 150-151)

Esta circunstancia se alía a la perfección con el hecho de que los representantes de la nobleza parecen no ser conscientes del paso del tiempo y la transformación social acaecida y, en consecuencia, creen que todo sigue como siglos atrás y se comportan conforme a esto:

Einen Augenblick lang versank sie in tiefes Nachdenken und murmelte vor sich hin: »Blut, Blut. Wie das herausspritzt, wenn man einem Menschen den Kopf abhaut. — — — Daß sie sich nicht gefirchtet [sic] haben, Herr Hofrat?! Was, wenn Sie unten in Prag den Preißen [sic] in die Hände gefallen wären?« fuhr sie laut, zu dem Edlen von Schrinding gewendet, fort.

»Den Preißen? — wir gehen doch jetzt Hand in Hand mit den Preißen!«

»So? Ist der Krieg also endlich aus! No ja, der Windischgrätz, der hat’s ihnen halt wieder amal gegeben.«

»Nein, Gnädigste, wir sind mit die Preußen« — meldete sich der Pinguin — »will sagen mit ›denen‹ Preißen — schon seit drei Jahren gegen die Russen verbündet und —« [...] (pp. 11-12)

Nur die einzige Furcht blieb ihm als Ernte: daß er blitzartig mit dem innern Empfinden einen Moment lang begriffen hatte — was er früher niemals richtig zu verstehen fähig gewesen war —, nämlich die seltsamen befremdlichen Seelenzustände der Gräfin, die bisweilen sogar historische Ereignisse aus der Zeit ihrer Ahnen als gegenwärtig empfand und mit ihrem Alltagsleben unentwirrbar zu verknüpfen pflegte. (p. 16)

En muchas otras ocasiones, pasado y presente se mezclan de tal forma que parecen la misma cosa:

»Wer bin ich?« kam es aus dem Mund des Schauspielers; der kaiserliche Leibarzt glaubte, seine eigene Stimme von einstmals zu hören; sie war die eines Knaben zwar, aber doch zugleich die eines Greises; ein seltsamer Doppelklang tönte aus ihr, als sprächen zwei Kehlen: die eine — aus der Vergangenheit — kam von weit her, die andere — aus der Gegenwart — war wie der Nachhall eines Schallbodens, der die erste laut und hörbar machte. (pp. 96-97)

Lange, ehe sie Ottokar kennengelernt, war sie aus dem Kloster nach Hause zurückgekehrt, und als die fast vergessene Greisenhaftigkeit sie abermals umhüllte wie etwas zu neuer Gegenwart Wiedererwachtes, da schien ihr das, was sie so lange mit heißester Liebe umfangen — das Märtyrerschicksal des Erlösers —, langsam in eine Vergangenheit zu versinken, die noch tausend Jahre früher lang als all das Grabähnliche, das die Umgebung an sich trug. Nur das Blut in seiner Farbe des Lebens rieselte unablässig wie ein ewiger Quell hindurch von »drüben« her, aus der Zeit des Gekreuzigten bis zu ihr; ein dünner, sickernder, roter Faden. (pp. 111-112)

Dann war eines Tages das Zimmer bei Elsenwanger aufgesperrt worden zu einem Bankett, in dem das Bild ihrer Urahne hing, der Gräfin Polyxena Lambua; und als sie es erblickte mitten unter all den andern, von denen die meisten ebenfalls ihre leiblichen Vorfahren waren, beschlich sie das unheimliche Gefühl, als sei es gar kein Gemälde einer Verstorbenen, sondern der Widerschein eines Wesens, das irgendwo in Wirklichkeit existieren müsse, viel lebendiger als irgend etwas, was sie je gesehen. — Sie hatte gesucht, sich die Empfindung auszureden, aber sie kam immer wieder: »Es hängt hier umgeben von lauter toten Gesichtern — es wird wohl die Ähnlichkeit mit meinem eigenen Schicksal sein, die mich so unheimlich berührt«, hatte sie sich gesagt, aber doch nie recht daran zu glauben vermocht.

Aber das allein war es nicht; die Sache verhielt sich anders, ging über ihr Begriffsvermögen hinaus:

Das Bild, das dort an der Wand hing, war gewissermaßen sie selber — so, wie ein Samenkorn das Konterfei der Pflanze, die es dereinst werden soll, in sich trägt, verborgen den äußeren Sinnen und dennoch in allen organischen Einzelheiten klar umrisSEN, so hatte jenes Bild in ihr seit Kindheit an gehangen, war die vorbestimmte Matrize, in die ihre Seele hineinwachsen mußte mit jeder Faser und Zelle, bis auch die kleinste Vertiefung der Form von ihr ausgefüllt würde. [...] Sie kannte das Gesetz nicht, auf dem alles Magische beruht: »Wenn zwei Größen einander gleich sind, so sind sie ein und dasselbe und nur einmal vorhanden, auch wenn Zeit und Raum ihr Dasein scheinbar trennen.« (pp. 112-113)

Todo ello en su conjunto hace que prácticamente desaparezca la oposición entre pasado y presente, pues a menudo parecen fundirse ambos en una única realidad atemporal. De este modo se crea la expectativa de que el desenlace conduce inevitablemente a un final ya conocido, el mismo que ha protagonizado la trágica historia de Bohemia en tiempos anteriores; y esto tiene consecuencias a nivel narrativo, pues se crea un relato en el que todo se proyecta hacia el final.

La estrategia es realmente interesante, pues al establecer como punto de referencia hechos históricos extraliterarios, el autor no necesita reproducirlos en el texto para que sean efectivos, porque la competencia lectora del lector implícito se encarga de completar la información. Y así se mantiene el suspense durante más de la mitad de la narración; no obstante, llegado el último tercio de la novela, el autor decide hacer explícita esa parte de la historia bohemia, quizás para asegurarse el éxito de la analogía,

aunque evita dotar de un carácter estrictamente histórico a este fragmento, y por ello hace que sea la poderosa e imaginativa mente de Polyxena quien presente estos hechos:

— Die Historien aus den Hussitenkriegen, die sie in ihren Kinderjahren heimlich gelesen, traten vor ihren Blick: — Auf weißem Pferd der schwarze Zizka in eiserner Rüstung vor seinen Kämpferscharen, blitzende Sensen und stachlige Morgensterne; zerstampfte Felder, brennende Dörfer, geplünderte Klöster. —

Sie sah im Geiste die blutige Schlacht gegen die »Adamiten«, [...] sie hörte das Kriegsgetümmel in den Straßen Prags, die mit Ketten versperrt waren, [...] hörte die Schreckensrufe der fliehenden Besatzung auf dem Hradschin, das prasselnde Einschlagen der steinernen Kanonenkugeln, das Klinnen der Streitkolben und Klingen der Äste, das Sausen der Schleudern. —

Sie sah, wie der Fluch der sterbenden Adamiten: »Der einäugige Zizka solle erblinden«, an ihm in Erfüllung ging — [...] (pp. 151-152)

En realidad estamos ante una *mise en abyme*, es decir, un «miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse»¹¹, cuya función dentro de la narración es definida por Dällenbach de la siguiente manera:

En tant qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé — et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne. Il n'y a donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiance, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation.¹²

Es obvio que esto coincide plenamente con el ejemplo que estamos analizando; la repetición interna se evidencia en los últimos capítulos, y todas las demás funciones también se dan aquí, de forma muy especial lo concerniente a la auto-interpretación y la significancia, pues sólo a la luz del reflejo histórico se puede llegar a comprender el cometido de ciertos elementos. Un caso muy claro lo encontramos en la actitud de la nobleza y su percepción de la actualidad; ya hemos comentado con anterioridad que ellos, en su universo vital particular, siguen viviendo como en la Edad Media y, por lo tanto, totalmente desubicados de la realidad temporal; y es que precisamente esta idea se ve reforzada por el relato reflectante, que saca a la luz las analogías entre el presente y el pasado remoto y provoca así que las fronteras entre uno y otro se disipen.

Por otro lado, la teoría de los relatos especulares también nos ayuda a explicar el funcionamiento del suspense, porque en este caso estamos ante una *mise en abyme*

¹¹ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, cit., p. 52.

¹² *Ibidem*, p. 76.

prospectiva, y, según indica Dällenbach, este tipo tiene una clara proyección en la tensión narrativa:

Pré-posée à l'ouverture de ce récit, la mise en abyme prospective «double» la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé. [...] Toutefois, il faut voir que cette fonction *révélatrice* et *matricielle* en emporte d'autres avec elle. Pour nous en tenir aux plus importantes, rappelons qu'en exposant la fiction *en raccourci* la réflexion *rassemble* des épisodes et des traits épars dont la perception quasi simultanée, au seuil du livre, n'est pas sans influer sur son mode de déchiffrement: averti d'un parcours dont il a une connaissance synthétique, le lecteur sait au-devant de quoi il va et peut sans hésitation imposer des scansions à son itinéraire, reconnaître des temps forts dans sa marche, rester maître de son avancée. Relevons en outre qu'en la programmant de manière aussi impérieuse la mise en abyme liminaire prive la fiction de tout intérêt anecdotique — à moins qu'elle ne la charge au contraire de tension et n'exacerbe, par degrés, l'attente du lecteur.¹³

Otra de las fórmulas más frecuentes para conseguir que el lector quede atrapado en un punto dado de la narración es la adopción de una focalización más restringida que aquella de la que goza el narrador. Así se encuentran muchos pasajes con focalización interna en alguno de los protagonistas, lo que quiere decir que el lector tiene limitado el caudal de información al que dispone dicho personaje. Esto es precisamente lo que sucede en el fragmento que exponemos a continuación, donde Polyxena —la sobrina de la condesa Zahradka, que está enamorada del joven Ottokar— escucha una sospechosa conversación desde el escondite que le proporciona la oscuridad:

Polyxena lauschte angestrengt, was die beiden miteinander flüsterten, aber sie konnte kein Wort verstehen, trotz der Totenstille, die ringsum herrschte.

Dann wurde unten im Gesindezimmer das Licht abgedreht, und der Kiesweg verschwand mit einem Ruck vor ihren Augen, wie von der Dunkelheit eingeschluckt. —

»Daliborka«— hörte sie plötzlich den Russen sagen.

Sie hielt den Atem an.

Da! Wieder. — Diesmal konnte kein Zweifel obwalten: — »Daliborka« — sie hatte es genau verstanden.

Also handelte es sich doch um Ottokar? Sie erriet, daß die beiden vorhatten, jetzt noch, trotz der späten Stunde, zur Daliborka zu gehen, und irgend etwas planten, was die anderen nicht wissen sollten.

Der Turm war längst geschlossen; was konnten sie dort wollen?

Bei Ottokars Pflegeeltern einbrechen? Lächerlich. — Bei so armen Leuten? — Oder ihm etwas antun? — Aus Rache vielleicht? (pp. 129-130)

Las sospechas y la angustia de Polyxena son compartidas por el lector, debido a que no recibe ningún dato que esclarezca las verdaderas intenciones de los personajes a los que está espiando; pero, sobre todo, también porque, por el contrario, sí conoce todos los movimientos de la mente de la protagonista, expresados a través de numerosas exclamaciones y preguntas retóricas, que refuerzan la expectación del lector.

¹³ *Ibidem*, p. 83.

Situaciones similares se repiten en ciertos pasajes de la novela, generando escenas de gran tensión narrativa, como ocurre en las páginas 131-132 y 136, casualmente también narradas desde la perspectiva de la joven Polyxena, que ya aquí se ha erigido en uno de los personajes más decisivos de la obra. En realidad, todos y cada uno de los protagonistas disfrutan en algún momento del privilegio de ser el centro focalizador de alguna escena. Así ocurre con Ottokar en el pasaje en el que se describe el primer encuentro entre él y la joven Polyxena (cfr. p. 65); con Liesel en la escena en que está leyendo el futuro a Ottokar (cfr. p. 51); también Flugbeil origina momentos de tensión cuando inexplicablemente se encuentra solo en su castillo sin que nadie acuda en su ayuda (cfr. p. 174). Incluso encontramos algunos fragmentos con una focalización interna múltiple, donde la situación se narra tal y como la viven todos los personajes que se encuentran en el interior de un edificio mientras intentan interpretar lo que ocurre en el exterior (cfr. fragmentos de las páginas 7 y 12 citados al comienzo de este epígrafe). En todos los casos, la restricción de información que supone el adoptar un punto de vista menos amplio es el origen del suspense, y el mayor o menor éxito de la escena depende de si, además, entran en juego otros recursos que redunden en este efecto.

Entre las técnicas restrictivas empleadas aquí destaca la *paralipsis*, también presente en sus dos novelas anteriores y muy habitual en las más celebradas obras del género gótico. Así, en la escena en la que Ottokar y Polyxena se encuentran por primera vez (cfr. pp. 65-67), se adopta el punto de vista del primero, pero aún así la presentación de los hechos y los sentimientos es muy ambigua, tanto que no llega a revelarse la relación que une a los dos jóvenes, de forma que el lector sólo alcanza a deducir que ambos personajes se enamoran uno del otro en este primer encuentro; no obstante, la paralipsis no se alarga demasiado, ya que en la página 68 el protagonista masculino descubre, a través de sus pensamientos, que, en realidad, llevaban tiempo viéndose a escondidas; esta información se termina de confirmar en las páginas 73-74, cuando Ottokar vuelve sobre el pasado para recordar cómo se conocieron. Sin embargo, esta revelación tiene más consecuencias, pues remite inevitablemente a un punto anterior del relato, aquel en el que Liesel le auguraba grandes problemas en caso de que se relacionara con una mujer checa de la estirpe Borivoj (cfr. p. 51-52); el lector ahora

asocia ambos datos y comprende que la ocultación de información, es decir, la paralipsis, había comenzado antes, pues en ese temprano punto de la historia Ottokar ya mantenía una relación con Polyxena.

Un hecho similar tiene de nuevo a Ottokar como protagonista, aunque esta vez es él el afectado por el silenciamiento de información. Otra vez tenemos que remitir a la escena desarrollada entre las páginas 51-52 (que, como podemos comprobar, se revela más crucial de lo que podría suponerse inicialmente), aunque lo que nos interesa ahora es la insinuación que Liesel le hace a Ottokar de que él también pertenece a la mencionada estirpe Borivoj. Esta revelación es importante, pero se realiza demasiado temprano, con lo que aún faltan datos para comprender su alcance; y, además, al provenir de una vieja prostituta que ejerce las artes adivinatorias para ganarse la vida, ni el lector ni el propio joven prestan atención ni dan credibilidad a la afirmación; sin embargo, al final de la obra es la propia condesa Zahradka quien revela lo que había mantenido en secreto muchos años: que Ottokar es su hijo natural (cfr. p. 172), y así confirma la certeza de las palabras de Liesel. Aunque es un ejemplo de paralipsis algo dudoso, debido a que la información ya se había hecho explícita con anterioridad, consideramos que hay que entenderlo como tal, ya que, por un lado, las palabras de Liesel no resultan creíbles y, por lo tanto, no funcionan como un verdadero esbozo, y, por otro lado, en varios puntos de la narración se omite esa información con el fin de mantener la tensión narrativa.

También la voz del narrador se erige en la única responsable de generar tensión a través de sus comentarios, como en el ejemplo que exponemos a continuación:

Was sich gleich darauf abspielte, geschah so blitzartig schnell und kam so überraschend, daß der kaiserliche Leibarzt Flugbeil im ersten Moment annahm, das Bild im Spiegel habe ihn getäuscht.
(p. 93)

Obviamente, la privilegiada posición del narrador omnisciente hace posible un comentario tan explícito como éste, con el que la instancia narrativa desvela su presencia y el papel que ejerce. Cabría esperar que se sucedieran más comentarios de este tipo y se convirtiera así en un factor más del suspense, sin embargo es un único caso aislado, con lo que no alcanza una relevancia como estrategia narrativa.

Lo expuesto hasta el momento conforma la esencia del suspense de esta novela, es decir, las estrategias básicas de la temporalización y modalización con las que se pretende crear unas expectativas que esperan una confirmación o un desmentido. Junto a ellas actúan otros elementos que, a modo de ornamentación, consiguen aumentar su efecto. Entre ellos destacan todos aquellos sucesos fantásticos o simplemente inexplicables que, por su naturaleza, generan sorpresa y abren nuevas posibilidades de interpretación y solución. Estos hechos comienzan a manifestarse de forma tímida y aislada, aunque su efecto sobre aquellos que lo presencian es muy elocuente:

Er [Zrcadlo] zitterte einen Augenblick heftig von Kopf bis Fuß, und der Ausdruck seiner Züge wechselte blitzartig gleich dem eines Menschen, der, in unglaublicher Weise Herr seiner Gesichtsmuskeln, vor einem Spiegel Fratzen schneidet. — Als seien die Nasen-, Backen- und Kinnknochen unter der Haut plötzlich weich und biegsam geworden, verwandelte sich sein Mienenspiel aus der soeben noch hochmütig dreinblickenden starren Maske eines ägyptischen Königs, eine ganze Reihe sonderbarer Phasen durchlaufend, nach und nach in eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Familientyp der Elsenwanger.

Kaum eine Minute später hatte eine gewisse bleibende Physiognomie sein bisheriges Aussehen derart verdrängt und sich in seinen Zügen festgesetzt, daß die Anwesenden zu ihrem größten Staunen momentelang glaubten, einen völlig anderen vor sich zu haben. [...] Endlich erblickte er den Baron Elsenwanger, der sich, sprachlos vor Entsetzen, an den Arm seines Freundes Schirnding geklammert hielt, nickte ihm zu und meckerte: »Konstantndl, gut, daß du kommst, den ganzen Abend hab' ich dich schon gesucht.«

»Jezis, Maria und Josef«, heulte der Baron auf und floh zur Tür, »der Tod ist im Haus. Hilfe, Hilfe, das ist ja mein seliger Bruder Bogumil!« (p. 20)

Posteriormente Zrcadlo vuelve a protagonizar escenas parecidas en las que es capaz de adoptar diferentes personalidades, y a través de ellas envía mensajes a aquellos que se congregan a su alrededor. En este punto, hay que recordar que la figura del sonámbulo es la de alguien que tiene un contacto especial con el mundo del más allá o con el verdadero yo interior de las personas, y esto hace de él un personaje temido porque puede saber más de uno mismo que el propio interesado, y por la información que pueda traer desde el mundo de los muertos. Por lo tanto, es la reacción de los demás personajes ante esta figura y sus afirmaciones la que potencia el suspense. Esto queda perfectamente plasmado en la que es una de las escenas más extravagantes y con más contenido fantástico y esotérico de la obra, que ocupa casi al completo el capítulo titulado «Im Spiegel», del que extraemos el siguiente párrafo:

»Wer bin ich?« kam es aus dem Mund des Schauspielers; der kaiserliche Leibarzt glaubte, seine eigene Stimme von einstmals zu hören; [...]

»Wer bin ich? Hat es je, seit die Erde steht, einen Menschen gegeben, der auf diese Frage die richtige Antwort wüßte? — ich bin die unsichtbare Nachtigall, die in dem Käfig sitzt und singt. Aber nicht jedes Käfigs Stäbe schwingen mit, wenn sie singt. Wie oft habe ich in dir ein Lied

angestimmt, daß du mich hören möchtest, aber du warst taub dein Leben lang. Nichts im ganzen Weltenraum war dir stets so nah und eigen wie ich, und jetzt frägst du mich, wer ich bin? Manchem Menschen ist die eigene Seele so fremd geworden, daß er tot zusammenbricht, wenn der Zeitpunkt gekommen ist, daß er sie erblickt. Er erkennt sie dann nicht mehr, und sie erscheint ihm zum Medusenhaupt verzerrt; sie trägt das Antlitz der üblen Taten, die er vollbracht hat und von denen er heimlich fürchtet, sie könnten seine Seele befleckt haben. Mein Lied kannst du nur hören, wenn du es mitsingst. Ein Missetäter am Leben, an andern und an sich selbst. Wer taub ist, der ist auch stumm. Schuldlos ist, wer immerwährend das Licht [sic] der Nachtigall hört, und ob er gleich Vater und Mutter erschlüge.«

»Was soll ich hören?« fragte der kaiserliche Leibarzt, in seinem Erstaunen völlig vergessend, daß er einen Unzurechnungsfähigen, vielleicht sogar Wahnsinnigen, vor sich hatte. (pp. 96-97)

El discurso de Zrcadlo continúa varias páginas más en la misma línea, y el desconcierto de Flugbeil va en aumento:

»Wie sonderbar!« überlegte der kaiserliche Leibarzt, »da spricht aus einem wildfremden Menschen, von dem ich nicht einmal weiß, wer und was er ist, mein eigenes Ich zu mir! — Hat es mich denn verlassen, und ist es jetzt sein Ich geworden? — Wenn es so wäre, könnte ich selbst doch nicht mehr denken! — Kann man denn leben, ohne ein Ich zu besitzen? — — Es ist alles dummes Zeug«, fuhr er ärgerlich in seine Gedankenfolge hinein — »der starke Wein ist mir zu Kopf gestiegen.« (p. 99)

El componente fantástico va tomando cada vez más peso en la novela y, a medida que se acerca el final, se puede comprobar que los acontecimientos que dirigen la vida de Flugbeil parecen dar razón a las doctrinas expuestas, de hecho el desenlace se presenta como una materialización de éstas y eso, sin duda, repercute favorablemente en la tensión narrativa. Sin embargo, existe un punto negro que actúa contra los intereses del suspense: que el material fantástico no está estratégicamente distribuido a lo largo de la novela, como ocurre en *Der Golem* o incluso en *Das grüne Gesicht*, sino que se concentra en unas pocas y extensas escenas, por lo que, al no tener un efecto continuado, pierde capacidad de suscitar tal efecto.

Por último hay que destacar que, como ocurre en las novelas góticas inglesas, también aquí la atmósfera que acompaña a las diferentes escenas forma parte del *atrezzo* del suspense. Es indiscutible que la descripción de un paisaje convenientemente aderezado con un toque de intimismo y subjetividad puede elevar el dramatismo de cualquier escena, como bien se aprecia en estas líneas:

Der Mond hing als schmale leuchtende Sichel über den Bäumen: ein vergeblicher Kampf gegen die Finsternis.

Der kiesbestreute Weg zum Gittertor war matt erhellt von dem Lichterschein, der aus dem Erdgeschoß fiel.—

Unförmige Schatten glitten darüber hinweg, sammelten sich, fuhren auseinander, dehnten sich, verschwanden, kehrten zurück, wurden lang und dünn, reckten die Hälse über die dunklen Rasenflecke hin, um eine Weile wie schwarze Dunstschiele zwischen den Sträuchern aufrecht

zu stehen, schrumpften wieder ein und steckten die Köpfe zusammen, als hätten sie irgend etwas Geheimnisvolles erkundet, das sie sich in lautloser Sprache ins Ohr raunen müßten. — — Das Silhouettenspiel der Gestalten unten in der Gesindestube. (pp. 126-127)

Cada uno de los elementos de esta descripción se da cita para llamar la atención sobre el espacio. Todo está preparado para que el más mínimo gesto o movimiento sea percibido como amenazador para el sujeto que allí se encuentre y desate así el pánico. El suspense ya ha entrado en acción. No obstante, en esta novela la atmósfera no alcanza a tener un papel tan determinante como en *The Mysteries of Udolpho* o en *Melmoth the Wanderer*, y raras veces es el desencadenante principal del suspense, sino que más bien es un acompañante accesorio encargado de intensificar el efecto.

En conjunto, cabe destacar que la configuración del suspense es bastante confusa. Todos los elementos del relato apuntan insistente hacia la misma idea (la consecución de una revuelta que ponga en peligro la supervivencia de la nobleza), pero esto se hace a través de breves y muy dispersas pinceladas, por eso individualmente no siempre llegan a tener la suficiente fuerza como para desatar un nuevo episodio de tensión narrativa, aunque sí consiguen poner al lector en un estado de alerta; sin embargo, por otro lado, esta información procede de todos los miembros y los componentes del relato, lo que refuerza la idea inicial. Así, por ejemplo, la propia ciudad de Praga con la siniestra Daliborka y el río plagado de sabandijas; la condesa Zahradka, que es incapaz de distinguir pasado y presente y por lo tanto cree que todavía se encuentran en la guerra que acabó con la vida de alguno de sus antepasados; Flugbeil, que advierte un aire enrarecido en la ciudad y también en su misma persona; Liesel, que vaticina a Ottokar que se convertirá en rey a la vez que teme por las consecuencias de una posible relación entre él y alguna descendiente de los Borivoj; Ottokar, que siente cómo nace en su interior el deseo de ser rey; la canción que éste toca al violín y que habla precisamente de la historia de un hombre que murió por intentar acceder al trono de Bohemia (cfr. p. 78-80); las declaraciones del sonámbulo Zrcadlo y los espíritus que se adueñan de su cuerpo acerca del cumplimiento de los verdaderos deseos del alma de cada uno. Todo ello en conjunto va perfilando una situación muy clara, pero esto no se aprecia hasta los últimos capítulos de la novela, cuando se contempla cómo cada una de estas afirmaciones se van haciendo realidad y confluyen en un único acto: la revolución del proletariado checo contra la nobleza.

Es decir, que, durante más de la mitad de la novela, los elementos destinados a configurar el suspense no están lo suficientemente cohesionados como para crear una red eficaz, lo que no impide que, a título individual, haya escenas en las que, gracias a la concurrencia de varios factores a la vez, el suspense se despliegue con gran fuerza. Sin embargo, al confirmarse en los últimos capítulos cada una de las expectativas lanzadas anteriormente en dosis minúsculas, se revela que las diferentes piezas en realidad forman parte de un todo unitario, por lo que la tensión narrativa se eleva al máximo.

8. 3. Lo fantástico

En *Walpurgisnacht*, al igual que en las otras novelas de Gustav Meyrink, el hecho fantástico está íntimamente ligado al mundo del ocultismo y el esoterismo que tanto fascinó al autor. Por eso no nos puede extrañar que las apariciones, los sueños y fantasías o las implantaciones de personalidad que suceden en esta obra pretendan explicarse al amparo de doctrinas esotéricas y chamanistas.

Por otro lado, si el interés principal de este trabajo girara en torno al hecho fantástico, tendríamos aquí serios problemas para definir gran parte de los sucesos de esta obra como tal. Sin duda, conceptos como “extraño”, “inexplicable” o “sobrenatural” son mucho más adecuados en este caso.

En primer lugar, hay que distinguir varios tipos de acontecimientos sobrenaturales en esta obra, pues, como veremos, mientras que unos se salen completamente de los patrones de lo fantástico, otros se encuentran en un incómodo punto fronterizo que nos hace albergar ciertas dudas. Veámoslo.

En un primer grupo aglutinaremos aquellos hechos que tienen lugar dentro de un sueño o cualquier otro tipo de acto de fantasía. Ejemplos no faltan, como el caso del doctor Flugbeil cuando se sumerge en un sueño en el que, entre otros sucesos, se le aparece Lucifer (cfr. p. 157-60); a pesar de lo asombroso de esta manifestación y del mensaje que lo anuncia (que le va a conceder el deseo de su alma, que es el volver a ser

joven y gozar eternamente de esa juventud), el excéntrico doctor no siente miedo ni extrañeza ante su presencia:

Als er sie [die Brille] abnahm, stand ein Mann vor ihm, nackt, nur ein Schurzfell um die Lenden, dunkelhäutig, hochgewachsen, unnatürlich schmal und eine schwarze Mitra, aus der goldene Funken herausleuchteten, auf dem Haupt.

Der Herr kaiserliche Leibarzt wußte sofort, daß es der Luzifer war — wunderte sich aber nicht im geringsten, denn es wurde ihm gleichzeitig klar, daß er tief innerlich eine solche Erscheinung längst erwartet hatte. (p. 158)

Aun así, el Flugbeil que se encuentra en el sueño comprende que está siendo víctima de una visión fantasmal:

Der Herr kaiserliche Leibarzt bemerkte, daß die Erscheinung bei den letzten Worten durchsichtig wurde und statt ihrer — da, wo die Brust gewesen war — eine Ziffer immer deutlicher und deutlicher erschien, bis nur mehr das Datum »30. April« übrigblieb.

Um dem Spuk ein für allemal ein Ende zu setzen, wollte er die Hand ausstrecken und den Zettel abreißen, aber es gelang ihm nicht, und er sah ein, daß er wohl noch für eine Zeit die »Walpurgisnacht« mit ihren Gespenstern über sich werde ergehen lassen müssen. (p. 160)

El hecho de que el cuerpo de Lucifer vaya desdibujándose paulatinamente y que el protagonista intente arrancar la hoja del calendario con el propósito de poner fin a la visión, puede llevarnos a la conclusión de que en este preciso momento el sueño en el que estaba sumido ya ha finalizado, y que, por lo tanto, el segundo párrafo describe la reacción del protagonista una vez despierto. Sin embargo, unas pocas líneas más abajo podemos leer lo siguiente: «Da es ihm nicht glücken wollte, aufzuwachen, blieb ihm nichts anderes übrig, als in festen, traumlosen Schlummer zu versinken» (p. 160). Queda claro, pues, que la reacción descrita con anterioridad sigue siendo la del Flugbeil soñado. Cuando el doctor despierta parece que no ha quedado en él ninguna huella del extraño sueño, no hace comentarios ni alusiones, como si nada hubiera ocurrido. De modo que lo sobrenatural no llega a traspasar en ningún momento la mente del protagonista.

Algo similar es lo que ocurre en la escena en la que Ottokar está tocando el violín para la condesa Zahradka, cuando la acción de la música le transporta a otros tiempos y otros lugares donde ocurren cosas extraordinarias:

Allmählich variierte er die Melodie in Weisen, wie sie ihm der Augenblick eingab.

Es war seine Art, sich von dem eigenen Spiel mit fortreißen zu lassen, dem er dann wie ein staunender Zuhörer lauschen konnte, als sei ein anderer der Geiger und nicht er selber — [...]

Im Geiste wanderte er dabei umher in fremden geträumten Orten, tauchte in Zeiten hinab, die nie eines Menschen Auge gesehen, holte klingende Schätze aus fernen Tiefen — bis er selbst so

entrückt war, daß die Wände ringsum für ihn verschwunden und eine neue, ewig wechselnde Welt voll Farben und Klängen ihn umgab.

Dann mochte es zuweilen geschehen, daß die trüben Fenster glashell für ihn wurden und er mit einemmal wußte, daß hinter ihnen ein Feenreich lag in wundersamer Pracht, die Luft voll weißschimmernd gaukelnder Falter, ein lebender Schneefall mitten im Sommer — [...] (p. 63)

Y, finalmente, le hace sumirse en una fantasía en la que las notas musicales se materializan en palabras que, al juntarse, forman una leyenda, la cual parece hacer referencia a lo que podría ser su futuro. Pasado esto, Ottokar toma contacto de nuevo con la realidad y lo hace de la siguiente forma:

Mit einemmal fuhr Ottokar zusammen, und seine Finger blieben auf dem Griffbrett stehen; er war zu sich gekommen und hatte mit den Augen des Wachseins plötzlich das junge Mädchen erblickt, das hinter den Sessel der alten Gräfin getreten war und ihn lächelnd ansah. (p. 65)

Lógicamente estos dos ejemplos no pueden ser considerados fantásticos, pues, al desarrollarse como sueños o fantasías de un personaje, están exentos de ajustarse a las normas que rigen en el sistema de realidad del universo ficcional principal, por lo que no entran en contradicción con tal sistema. De hecho, aquellos que viven en el mundo real de la ficción, no se ven en la necesidad de enfrentarse a estas fantasías una vez finalizadas. Son dos sistemas que no llegan a entrar en contacto.

Otro grupo de sucesos extraños lo componen aquellos a los que sí se tienen que enfrentar los personajes en su vida consciente, como el que protagoniza Ottokar mientras está tocando el violín para su amada Polyxena en la Daliborka:

So war es auch jetzt wieder.

Er sah ihren Strohhut mit dem blaßblauen Band aus dem Dunkel des Raumes schimmern, achtlos auf den Boden geworfen — gleich darauf war alles verschwunden: Ihre weißen Kleider bedeckten in Nebelballen den Tisch, dann wieder lagen sie auf den Stühlen verstreut; er fühlte ihr heißes Fleisch, den Biß ihrer Zähne an seinem Hals, er hörte ihr wollüstiges Stöhnen — alles, was geschah, war schneller, als er es erfassen konnte — reihte sich zusammen aus Bildern, die sich blitzschnell verdrängten: eines immer betäubender als das andere. Ein Sinnenrausch, an dem jeder Zeitbegriff zerschellte. — — — Hatte sie von ihm verlangt, er solle ihr auf der Geige vorspielen?

Er wußte es nicht — konnte sich nicht entsinnen, daß sie es gesagt hätte.

Er wußte nur, daß er aufrecht vor ihr stand, seine Lenden von ihren Armen umschlungen — er fühlte, daß der Tod ihm das Blut aus den Adern sog — daß sich ihm das Haar sträubte, die Haut kalt gerann und seine Knie zitterten. Er konnte nicht mehr denken — glaubte zuweilen, er falle nach rückwärts; dann wieder erwachte er im selben Moment, wie gehalten von ihr, und hörte ein Lied aus den Saiten klingen, das wohl sein Bogen strich und seine Hand, das aber von ihr kam — aus ihrer Seele und nicht aus der seinen —, ein Lied, gemischt mit Wollust, Grauen und Entsetzen.

Halb in Ohnmacht, wehrlos, lauschte er, was die Töne erzählten — in Bildern sah er vorüberziehen, was sich Polyxena ausmalte, um die Raserei ihrer Brunst noch zu steigern — —, er fühlte, wie sich ihre Gedanken auf sein Hirn übertrugen, sah sie als Geschehnisse lebendig werden und dann wieder in verschnörkelten Buchstaben auf einer steinernen Tafel stehen: Es war

die alte Chronik von der Entstehung des Gemäldes »Das Bild des Gespießten«, wie sie aufgeschrieben in der »kleinen Kapelle« auf dem Hradschin zum Gedächtnis an das schreckliche Ende eines, der sich vermessen, nach der Krone Böhmens zu greifen: [...]. (pp. 77-78)

Como se puede comprobar, la situación de partida aquí es diferente a la de los dos ejemplos anteriores. Ottokar no está soñando, ni está ensimismado por la acción de la música; es la sola presencia de Polyxena lo que le hace caer en este estado en el que parece no ser dueño de sí mismo. Por lo demás, nada de lo que se narra es verdaderamente sobrenatural, ni siquiera inexplicable, ya que únicamente se describe a una persona plenamente entregada y sometida al control de otra a la que ama; sólo la imagen de los pensamientos transformándose, primero en hechos y posteriormente en letras, tiene tintes fantásticos y en este punto el protagonista no sólo está sometido al embrujo de la joven Polyxena, sino también a la magia de la música. Aun así, la violencia de la posesión que ella ejerce sobre Ottokar es tal que resulta extraordinaria, casi fantástica, incluso para él, que no llega a entender lo que está ocurriendo.

Muy similar es lo que le ocurre a Polyxena cuando contempla el retrato de su antepasada, la condesa Polyxena Lambua:

Dann war eines Tages das Zimmer bei Elsenwanger aufgesperrt worden zu einem Bankett, in dem das Bild ihrer Urahne hing, der Gräfin Polyxena Lambua; und als sie es erblickte mitten unter all den andern, von denen die meisten ebenfalls ihre leiblichen Vorfahren waren, beschlich sich das unheimliche Gefühl, als sei es gar kein Gemälde einer Verstorbenen, sondern der Widerschein eines Wesens, das irgendwo in Wirklichkeit existieren müsse, viel lebendiger als irgend etwas, was sie je gesehen. — [...] Aber das allein war es nicht; die Sache verhielt sich anders, ging über ihr Begriffsvermögen hinaus:

Das Bild, das dort an der Wand hing, war gewissermaßen sie selber — so, wie ein Samenkorn das Konterfei der Pflanze, die es dereinst werden soll, in sich trägt, verborgen den äußeren Sinnen und dennoch in allen organischen Einzelheiten klar umrisSEN, so hatte jenes Bild in ihr seit Kindheit an gehangen, war die vorbestimmte Matrize, in die ihre Seele hineinwachsen mußte mit jeder Faser und Zelle, bis auch die kleinste Vertiefung der Form von ihr ausgefüllt sein würde.

Die plötzlich erwachende, unterbewußte Erkenntnis, sich mit allen noch schlummernden und allen bereits offenbar gewordenen Eigenschaften selber erblickt zu haben, hatte das Gefühl hervorgerufen, das Gemälde ihrer Urahne sei lebendiger als irgend etwas, was sie je gesehen.

Lebendiger als irgend etwas anderes in der Welt kann aber nur der Mensch sich selbst vorkommen. (pp. 112-113)

Como ocurría en el fragmento anterior, aquello que resulta extraordinario por describir un comportamiento insólito, forma parte de una sensación o un sentimiento, por lo tanto, está alojado en la mente de la joven Polyxena, y no ocurre a la vista de todos. Aquel que tiene esa experiencia —Ottokar en el caso anterior y Polyxena en éste— la vive como algo fuera de lo normal, contrario a las leyes del universo en el que

se desenvuelven, pero en este caso se puede decir que no afecta al sistema de realidad de la novela en su conjunto, sino únicamente al de estos dos individuos, pues lo sobrenatural no se manifiesta sensorialmente, sino psíquicamente y, en consecuencia, no se extiende al resto del universo ficcional. Sin embargo, este segundo ejemplo es más complejo, porque esta sensación que percibe Polyxena sí tiene consecuencias sobre otros personajes, en concreto sobre Ottokar:

Ähnlich wie das Bild später auf Ottokar wirkte, so wirkte es auch auf sie; [...]. Und hätte sie als des Bildes lebendige Repräsentantin nicht auf Erden existiert, nie würde es Ottokar in Bann schlagen können; so aber war es mit der Zauberkraft ihres Blutes geladen, und das seine witterte das Vorhandensein eines wirklichen lebenden Wesens und fühlte sich magnetisch zu ihm hingezogen. (p. 113)

Lo cierto es que Ottokar ya había percibido esa extraña fuerza que procedía del cuadro de Polyxena Lambua y sabía las fatales consecuencias que todo esto podría tener para él (cfr. pp. 73-74). Tal y como se presenta aquí, todo procede de la mente y no traspasa esa frontera, no hay apariciones fantasmales, ni ruidos de origen desconocido, pero es innegable que estos personajes se enfrentan a una situación que les perturba y que no pueden explicar desde sus vivencias. Por lo tanto, aquí nos movemos en el impreciso punto fronterizo que separa lo fantástico de lo sobrenatural.

Por último, aún restan los casos más interesantes. Ahora sí se trata de sucesos inexplicables que tienen lugar en el mundo sensorial y a la vista de todos, aunque no siempre son perceptibles para la totalidad de los que participan en ellos. El primero viene de la mano de Zrcadlo, un checo del pueblo llano, del que se dice que es artista y del que se desconoce su nombre verdadero. Este personaje, que es sonámbulo, irrumpió en el palacio Elsenwanger mientras está sumido en un sueño; además, delante de todos los que están reunidos allí, cambia de aspecto repentinamente y sin nada que lo justifique, adoptando las facciones de Bogumil, el fallecido hermano del Barón Elsenwanger. Pero lo fantástico continúa cuando comienza a actuar como si, efectivamente, fuera el difunto Bogumil y conociera todos los rincones del palacio mejor, incluso, que su actual inquilino, y de esta forma hace cosas que no son explicables por su estado, como abrir los cajones secretos de una hornacina cuya existencia desconocía el actual Baron Elsenwanger. El comportamiento de los presentes ante estas manifestaciones no deja lugar a dudas de que para ellos se trata de algo insólito:

Endlich erblickte er den Baron Elsenwanger, der sich, sprachlos vor Entsetzen, an den Arm seines Freundes Schirnding geklammert hielt, [...]. (p. 20)

Auch der Edle von Schirnding, der Leibarzt und die Gräfin, die alle drei den verstorbenen Baron Bogumil Elsenwanger bei dessen Lebzeiten gekannt hatten, waren bei dem Ton der Stimme des Schlafwandlers zusammengezuckt, so überaus ähnlich klang sie der des Verblichenen (p. 21)

Mit angehaltenem Atem sahen ihm die Herrschaften zu [...]; nur von Zeit zu Zeit unterbrach ein angstvolles Stöhnen des Baron Konstantin, der von seinem »toten Bruder« den Blick nicht zu wenden vermochte, die tiefe Stille. (p. 22)

No obstante, sus reacciones merecen una observación más minuciosa. Por un lado destaca el Baron Elsenwanger, el más afectado por este suceso, que está convencido de que ciertamente es su hermano quien está allí y, así, en un momento de desesperación se dirige a él diciéndole: «Bogumil, um Gottes willen, ich hab' dir doch nichts getan! Heiliger Václav, vielleicht hat er mich enterbt, weil ich seit dreißig Jahren nicht in der Teinkirche war!» (p. 22). Su mala conciencia por no haber respetado y honrado convenientemente la tumba de su hermano le lleva a creer que la aparición viene a comunicarle su castigo. Es decir, que tiene un comportamiento supersticioso, idéntico al que muestran los habitantes de las novelas góticas ante las apariciones de fantasmas y espectros.

También es interesante el comportamiento de Flugbeil; de él no se puede esperar una reacción tan infantil como la del anterior personaje, pues, como médico, representa a un sector culto de la población. El doctor reconoce que está ante un hecho inexplicable, pero también comprende que detrás de todo ello se esconde algo mucho más grande e inalcanzable:

Die Ähnlichkeit mit dem verstorbenen Bogumil war vollständig aus seinen Zügen gewichen; [...] Nur noch ein »Schauspieler« war übriggeblieben — doch was für ein Schauspieler! — Eine Maske aus Fleisch und Haut, jeden Augenblick zu einer neuen, unbegreiflichen Veränderung gespannt — eine Maske, wie der Tod selbst sie tragen würde, wenn er beschließe, sich unter die Lebenden zu mischen — »das Antlitz eines Wesens« — fühlte der kaiserliche Leibarzt, [...] »eines Wesens, das heute der und morgen ein völlig anderer sein kann — ein anderer, nicht nur für die Mitwelt, nein, auch für sich selbst — eine Leiche, die nicht verwest und der Träger ist für unsichtbare, im Weltraum umherirrende Einflüsse — ein Geschöpf, das nicht nur ›Spiegel‹ heißt, sondern vielleicht wirklich — einer ist.« (pp. 25-26)

En cambio, los demás testigos de esta escena pretenden hacer como si no hubiera pasado nada anormal y retoman la actividad que estaban realizando antes de que Zrcadlo irrumpiera en el palacio (cfr. pp. 26-27).

Lo curioso de este suceso es que, en principio, no se trata de un fantasma, ni de la acción divina, como nos tiene acostumbrados la novela gótica canónica, sino de un comportamiento inexplicable de un hombre como los demás; por lo tanto, es algo que podría ocurrirle a cualquiera de nosotros, y en esta cercanía reside el potencial de esta escena: lo fantástico se ha introducido en la casa familiar a través de un personaje del pueblo.

No obstante, mucho después, hacia la mitad de la novela, se nos ofrece la versión de una de las criadas allí presentes, Bozena, quien también se asustó y sorprendió de aquello que vio en su día. Su versión corresponde a la de alguien simple y supersticioso que exagera mucho el relato de los hechos para buscar la empatía de los demás (cfr. pp. 117-118). Sin embargo, lo interesante de esta escena viene de la mano de uno de los que están escuchando el relato de la criada: Molla Osman, un tártaro que tiene una explicación para estos hechos; según él, Zrcadlo ha sido víctima de un “Ewli”, un mago-fakir —*Fakirzauberer* es la palabra empleada—, que es quien se ha apoderado de su cuerpo mediante la “aweysha”:

»Ein Ewli ist ein Fakirzauberer. — Ein Fakirzauberer braucht einen Mund, sonst kann er nicht reden. — Darum wählt er sich den Mund eines Toten, wenn er reden will.« (p. 119)

»Der Körper des Ewli ist wie tot, solange sein Geist in dem andern ist. — Ich habe oft Fakire und Schamanen gesehen. — Sie sitzen immer wie tot. Das kommt, weil ihr Geist in andern ist. — Man nennt das Aweysha. [...]« (pp. 119-120)

Pero esto último es una explicación tardía, que sí hay que tener en cuenta para la valoración general del hecho fantástico —el cual, gracias a esta intervención, da un giro—, pero no para el efecto que causó la escena inicialmente.

El siguiente episodio fantástico, también protagonizado por Zrcadlo, es mucho más complejo y violento. Todo se desarrolla en el local llamado «Grüner Frosch» y el relato se realiza desde el punto de vista del doctor Flugbeil, quien, sentado en una de las salas del local, contempla a través de un espejo el desarrollo de una fiesta; entonces, aparece Zrcadlo entre la multitud, como salido de la nada. Los que perciben su presencia son pocos y no aprecian nada extraño en ella pues, «Die meisten der Herren waren zu schwer bezecht, um sogleich das Sonderbare des Vorfalls zu erfassen [...]» (p. 93); sin duda, la reacción más interesante es la de un personaje al que llaman simplemente “Fakir”:

Von den Gästen war der »Fakir« der erste, der des seltsamen Eindringlings ansichtig wurde. Entsetzt sprang er auf und starrte ihn an, felsenfest überzeugt, eine Astralgestalt aus dem Jenseits habe sich infolge seiner Andachtsübung materialisiert und beabsichtige, ihm den Kragen umzudrehen. (p. 92)

Como vemos, a la sorpresa del personaje se une el miedo por haber sido él quien provocara la aparición; no hay superstición, sino una explicación de lo ocurrido a partir de sus creencias (aún sin exponer detalladamente, aunque insinuadas ya con el apodo con el que se le conoce); por lo tanto, desde el punto de vista de este personaje, no se puede hablar en rigor de “hecho fantástico”. Aun así, la acción del narrador sugiere constantemente la idea contraria, con expresiones como des «seltsamen Eindringlings» (p. 92), «das Sonderbare des Vorfalls» (p. 93), «den gespenstischen Eindringling» (p. 93), de modo que en el lector se mantiene viva esta impresión. Seguidamente, el rostro de Zrcadlo sufre de nuevo una transformación, adoptando ahora la forma de una máscara mortuoria, lo que provoca la repentina e inexplicable muerte de otro personaje, conocido como “der Zentralgüterdirektor”. Hasta este momento se puede decir que todo entra dentro de los parámetros de lo fantástico. Pero los hechos no terminan aquí, sino que se prolongan en una segunda escena en la que toma el protagonismo el doctor Flugbeil; sin saber cómo, Zrcadlo aparece ahora junto a él, quien lo estaba observando todo desde otra estancia:

Er drehte das elektrische Licht auf und prallte zurück:
Der Schauspieler stand dicht vor ihm. — Wie ein Stück übriggebliebene Dunkelheit in seinem schwarzen Talar, regungslos, scheinbar wieder in tiefstem Schlaf, so wie vorhin, als der Betrunkene auf ihn zugetaumelt war.
Der kaiserliche Leibarzt faßte ihn scharf ins Auge, jeden Moment mit kaltem Blut gewärtig, ihn eine neue schreckhafte Absonderlichkeit begehen zu sehen — aber nichts geschah: [...]. (pp. 94-95)

A continuación, el artista sufre una nueva transformación de sus facciones, tomando ahora el aspecto del propio Flugbeil cuando era niño. Lo que sigue es un largo diálogo entre ambos personajes, aunque más bien habría que hablar de sucesión de monólogos de Zrcadlo, en los que explica quién es en realidad y cuál es el sentido de su presencia. De entre todas sus revelaciones, destaca una, por el significado que tiene para la interpretación global de la obra, y que reproducimos a continuación:

Jeder ist Werkzeug, bloß weiß er's nicht. — Nur das »Ich« allein ist nicht ein Werkzeug; es steht im Reich der Mitte, fern von Plus- und Minuszeichen. Alles übrige ist Werkzeug — eines das Werkzeug des andern; das Unsichtbare ist das Werkzeug des »Ich«.
In jedem Jahr einmal, am 30. April, ist Walpurgisnacht. Da, heißt es im Volksmund, wird die Welt des Spukes frei. — Es gibt auch kosmische Walpurgsnächte, Exzellenz! Sie liegen in der

Zeit zu weit auseinander, als daß die Menschheit sich ihrer erinnern könnte, darum gelten sie jedes Mal als neue, noch nie dagewesene Erscheinung. Jetzt ist der Anbruch einer solch kosmischen Walpurgisnacht.

Da kehrt sich das Oberste zu unterst und das Unterste zu oberst. Da platzen Geschehnisse beinahe ohne Ursache aufeinander — da ist nichts mehr »psychologisch« begründet wie in den gewissen Romanen, die das »Unterleibsproblem« der Li—iebe, sinnig verhüllt, damit es um so schamloser leuchte, als Kernpunkt des Daseins hinstellen und das Heiraten eines Bürgertöchterchens, das keine Mitgift hat, als erlösendes Moment im Dichtwerk erblicken. — (p. 104)

Se trata de la primera exposición de las doctrinas esotéricas que cimientan la novela, las cuales pretenden explicar los extraños sucesos que acaban de tener lugar; obviamente, estas explicaciones no están avaladas por la lógica y la razón, parece claro que sí es motivo suficiente para cuestionarse si se puede hablar de un hecho fantástico, ya que dentro del texto no son cuestionadas. No obstante, no hay que olvidar que esto depende en última instancia de cómo perciban los hechos aquellos que los presencian, en este caso el doctor Flugbeil, y eso es precisamente lo que falla aquí. En sus breves intervenciones, el doctor, a pesar de todo, aparenta cierta normalidad, incluso busca una explicación dentro del orden de la lógica:

»Wie sonderbar!« überlegte der kaiserliche Leibarzt, »da spricht aus einem wildfremden Menschen, von dem ich nicht einmal weiß, wer und was er ist, mein eigenes Ich zu mir! — Hat es mich denn verlassen, und ist es jetzt *sein* Ich geworden? — Wenn es so wäre, könnte ich selbst doch nicht mehr denken! — Kann man denn leben, ohne ein Ich zu besitzen? — — Es ist alles dummes Zeug«, fuhr er ärgerlich in seine Gedankenfolge hinein — »der starke Wein ist mir zu Kopf gestiegen.« (p. 99)

Pero, cuando termina todo y la imagen de Zrcadlo desaparece, ¿cómo se enfrenta a ello Flugbeil?, esa información tan crucial para la cuestión que estamos analizando falta. No hay comentarios, ni reacciones. Nada. Sólo se vuelve sobre el hecho de que todo comenzó con una visión a través de un espejo:

Ein Schlag auf die Klinke unterbrach den Vortrag des beschnurrbarten Gespenstes; der Spiegel an der langsam sich öffnenden Tür ließ das Zimmer mit allem, was darin war, quer über seine Fläche wandern, dass es aussah, als habe jeder Gegenstand den Halt verloren, und herein trat ein Schutzmann:

»Bitte schän, meine Herren, es is zwälf Uhr! Das Lakal gilt sich heite als gäsperrt!« — — — — Noch ehe der Herr kaiserliche Leibarzt zu einer der vielen Fragen ausholen konnte, die seine Brust erfüllten, war der Schauspieler bereits schweigend hinausgeschritten. (p. 106)

¿Hasta qué punto se puede afirmar que es una escena fantástica? ¿Ha sido todo una mera ilusión creada por el espejo? Todo queda en el aire. Y esta indeterminación tiene una repercusión especial en la configuración del hecho fantástico porque ésta es la única escena en la que lo sobrenatural afecta directamente a Flugbeil, quien por su condición

de hombre de ciencia es, de todos los personajes, el menos predisposto a creer en supersticiones, y, precisamente por ello, está llamado a arrojar luz sobre este hecho. Por lo tanto, al no adoptar una postura clara al respecto, se impide afirmar con rotundidad si lo fantástico existe o no en la presente novela.

Después de esto, se suceden varias escenas más con tintes sobrenaturales, en las que una o varias personas son poseídas por los espíritus de otras, y son estos espíritus los que toman el mando de sus cuerpos sin que las personas con presencia real puedan hacer nada por evitarlo. Así, en las páginas 144-148 se describe al pobre Zrcadlo —a quien el pueblo cree Dios— como víctima de la lucha entre dos fuerzas que intentan apropiarse de su cuerpo para transmitir su mensaje e imponerse sobre el contrario: el ruso, que intenta llamar a la revolución contra la nobleza, y Polyxena que pretende evitarlo:

Das Wort »Aweysha« fiel ihr ein, und sofort erriet sie, was der Russe — vielleicht unklar für ihn selbst — bezweckte: Er wollte den Schauspieler als Werkzeug verwenden.

Und es schien ihm auch glücken zu wollen: Zrcadlo bewegte bereits die Lippen. [...]

— »Nein, nein, nein — ich, ich, ich will nicht, daß es geschieht!« knirschte sie in sich hinein.

Zrcadlo schwankte hin und her, als stritten zwei gegensätzliche Kräfte, die sich die Waage hielten, miteinander um die Oberherrschaft, bis eine dritte, unsichtbare Macht den Wettkampf für sich entschied; aber als er endlich die ersten Worte hervorstieß, klangen sie unsicher. (pp. 146-147)

Desde luego, esta escena no tiene los ingredientes del hecho fantástico; por un lado están los personajes que practican la “aweysa” —Polyxena y el ruso—, para quienes, evidentemente, no cabe duda de que el fenómeno tiene una explicación que se ajusta a las leyes de su propio universo; por el otro, están todos los demás testigos, que no son conscientes de presenciar algo sobrenatural: al fin y al cabo, la lucha entre ambas fuerzas tan sólo tiene lugar en las mentes de Polyxena y el ruso, no transciende al resto de la gente congregada en la Daliborka.

Más interesante es lo que ocurre a continuación. Una vez terminado el discurso de Zrcadlo, Polyxena observa entre la multitud los espíritus de tres personas de épocas remotas: el de su antepasada Polyxena Lambua, el del revolucionario Zizka y el de un doble de Ottokar. Los dos últimos se apoderan de los cuerpos de Zrcadlo y Ottokar respectivamente y, aquí viene lo fantástico, pues todos los congregados se contagian de esta presencia, de tal forma que la gente del pueblo llano cree tener delante al mismo Jan Zizka y al rey de Bohemia, mientras que los gestos y el comportamiento de estos

dos personajes parecen corroborar tal extremo (cfr. pp. 150-51). Esto quiere decir que ha dejado de ser un simple proceso mental, o al menos ha dejado de ser individual, ahora es todo el colectivo el que ha caído bajo la influencia de esta fuerza espiritual, y para esto no hay explicación; si bien es cierto que sólo Polyxena aprecia el fenómeno que se oculta detrás de esto, pues los demás no observan nada sobrenatural en todo ello, lo viven como algo normal, no experimentan ni asombro ni miedo.

El resto de los acontecimientos sobrenaturales de esta novela son una continuación de lo anterior. Zrcadlo, convertido en Zizka, Ottokar en el rey de Bohemia y Polyxena en su esposa, se disponen a repetir la historia:

Eine Lampe schwelt. — Einige Männer lehnen umher und lauschen den Worten des Besessenen. Sie glauben wieder, wie in der Daliborka, er sei in Jan Zizka, den Hussiten, verwandelt.

Auch Ottokar glaubt es. —

Nur sie allein weiß, daß es nichts als Erinnerungen an eine alte, vergessene Legende sind, die aus ihrem Hirn, formengewinnend, hinüberwandern in des Schauspielers, um dort zu spukhafter Wirklichkeit zu werden. — Ohne daß sie es beabsichtigt: Das magische »Aweysha« strömt aus ihr, aber sie kann es nicht hemmen und nicht lenken — es wirkt selbstdäig, scheint anderen als ihren Befehlen zu gehorchen —, es wird nur in ihrer Brust geboren, und dort entspringt es, aber die Zügel führt eine fremde Hand. Die unsichtbare Hand ihrer gespenstischen Ahne Polyxena Lambua mag es sein, fühlt sie. (pp. 204-205)

Por lo tanto, lo fantástico desaparece, porque para unos existe una causa que lo justifica, mientras que para el grueso de la población ni siquiera existe, pues aceptan lo que ocurre ante sus ojos como algo normal.

Sin embargo, el final de la obra nos depara un nuevo giro. Las dos últimas escenas describen la vuelta a la normalidad de dos personajes. Uno de ellos es Polyxena, para quien este tránsito es como despertar al mundo real («Sie konnte das Geschehene nicht erfassen. Endlich verstand sie und wußte wieder, wo sie war» [p. 215]); y, después de recuperarse del aturdimiento inicial, reconoce todo lo vivido en las últimas horas como un juego («Dann erinnert sie sich: „Jaja, wir haben doch ‘König und Königin’ gespielt! — — Ich muß es schnell ausziehen ehe das Trommeln aufhört und der Schmerz kommt» [p. 217]).

La otra escena corresponde al regreso de Ladislaus Podrouzek, el criado de Flugbeil, a la casa de su señor después de la muerte de éste:

»Gut, das ich's siech. Der Knäherr mächt sich schön giften, wenn er wüßt, dass er's vergessen hat« — und er reißt, bis die Ziffer »1. Juni« erscheint, die verjährten Zettel ab und mit ihnen das Datum der Walpurgisnacht. (p. 218)

La referencia explícita a la noche de Walpurga trae a la memoria del lector aquel primer discurso esotérico de Zrcadlo en el que anunciaba que se encontraban ante una nueva Walpurga cósmica (cfr. p. 104). Este dato aporta un nuevo sentido a la historia, pues esto significa que todo lo ocurrido tiene una explicación avalada por las doctrinas esotéricas. No sólo lo referente a la capacidad de algunos personajes de realizar “aweysha”, sino también que todos los habitantes de este mundo ficcional, desde los más supersticiosos a los más cabales, y desde los nobles a los del pueblo llano, acepten estas nuevas reglas. Sin duda, este final supone la desaparición de lo fantástico, exactamente igual que ocurre en las novelas de Radcliffe, que siempre terminan explicando, o intentando explicar racionalmente, los acontecimientos sobrenaturales que se suceden a lo largo de las novelas.

Dicho esto, es necesario todavía valorar dos circunstancias más. La primera de ellas es que hay que tener en cuenta que los diferentes discursos esotéricos que se suceden a lo largo de la narración (los de Zrcadlo y los de Molla Osman) ya contienen la explicación de buena parte de los acontecimientos que podríamos calificar de “fantásticos”. Ahora bien, aun cuando la explicación es aceptada, no hay que olvidar que tiene un efecto restringido, ya que sólo llega al conocimiento de un grupo muy limitado de personajes: Flugbeil y Polyxena, de modo que los demás siguen “expuestos” a la influencia de lo inexplicable. Por otro lado, el hecho de que estos discursos se encuentren en la parte central de la narración también perjudica al componente fantástico, porque la explicación llega demasiado pronto y elimina así la posibilidad de que se desarrolle plenamente.

La segunda circunstancia que requiere una atención especial está relacionada con la cuestión esotérica. Como hemos visto, en esta obra lo fantástico y lo esotérico van de la mano. El problema es que el contenido esotérico no está plenamente integrado en la narración; en *Der Golem*, por ejemplo, la trama es muy sólida y compacta, y la temática de la cábala y la mística judía en general están perfectamente entrelazadas, formando una unidad. En cambio aquí, el contenido esotérico se presenta a través de larguísimos monólogos que no siempre están justificados por la trama, de tal forma que parecen fragmentos extraños a la narración y simplemente “adosados”; por eso,

coincidimos con Ralf Reiter cuando afirma que estos extensos discursos de carácter esotérico entorpecen el desarrollo del relato:

Die Rede des Manschu gehört zu den vier auffälligen esoterischen Monologen des Romans »Walpurgisnacht«, die sich gegenseitig ergänzen und den esoterischen Gehalt des Buchs ausformulieren. Gerade weil der erste Monolog Zrcadlos der Mandschu-Rede unmittelbar vorausgeht, wird hier im vierten Kapitel ein erzählerischer Stolperstein in den Weg gelegt, der den bislang ungehemmten Erzählfluss durch esoterische Didaxe hemmt und umso mehr auffällt. Aus literaturästhetischer Sicht wirkt diese zweite Hälfte des Kapitels grob strukturiert und wie ein Fremdkörper, [...]¹⁴

Además, el autor adopta un tono claramente didáctico y explicativo a la hora de tratar esta temática, extremo que resulta lógico, pues contiene las claves necesarias para poder interpretar correctamente la obra, de tal forma que lo esotérico se pone por encima de lo puramente fantástico, debilitándolo.

En resumen, el tratamiento del componente fantástico en esta obra es muy ambiguo. Mientras que para unos personajes ni siquiera se hace perceptible (los representantes del pueblo llano), para otros sí existe y lo aceptan como tal (la condesa Zahradka, el Baron Elsenwanger, Bozena), y para un tercer grupo se desvanece al conocer las doctrinas esotéricas subyacentes (Polyxena y Flugbeil). Además, aun cuando hay una serie de indicios que apuntan hacia algún tipo de explicación, el lenguaje del narrador sigue insistiendo en la idea de lo fantástico, generando así una mayor imprecisión.

Con todo lo expuesto, consideramos que, en este punto, las afinidades con el género gótico se ven comprometidas. La existencia del elemento fantástico en las novelas góticas es incuestionable, aunque, por regla general, se desvaneza en las páginas finales. En cambio en *Walpurgisnacht* esto no es así, ya que se juega constantemente con la posibilidad de que exista una explicación. Sin embargo, hay una consecuencia positiva, y es que este hecho eleva el nivel de indeterminación de la novela, lo que, por otro lado, la acerca de nuevo a los cánones góticos.

¹⁴ R. Reiter, *Das dämonische Diesseits...* cit., p. 55.

8. 4. Representación de las emociones

Como ya hiciera en *Das grüne Gesicht*, en su tercera novela Meyrink acude de nuevo a la instancia narrativa más clásica de la literatura y también la más típica de la novela gótica inglesa: el narrador heterodiegético y omnisciente. Esto, *a priori*, resta carga emocional y sentimental a la narración, pues este narrador pretende siempre ser neutral y distante, aunque, como ya hemos tenido la oportunidad de comprobar en otros casos, su omnisciencia le permite adentrarse en el universo de las emociones de todos y cada uno de los personajes, extremo que un yo-narrador no puede cumplir sin levantar sospechas.

Walpurgisnacht, sin desmarcarse de la línea establecida por las dos novelas anteriores del autor austriaco, acusa una elaboración notablemente más simple de la representación de las emociones. Lo que las tres tienen en común es el gran peso que alcanza este aspecto en el conjunto de la obra; y, en el caso que nos ocupa, esto es así no sólo por la extensión que ocupan las digresiones interiores de los protagonistas, sino también, y especialmente, por las repercusiones que éstas tienen en el nivel discursivo y diegético.

La obra entera rezuma subjetividad y sentimiento, como se advierte desde la primera página del primer capítulo; y ello se debe a la omnisciencia del narrador, que la aplica para escudriñar las conciencias de los que pueblan su relato, pero también, y de forma singular, a la magnífica plasticidad que exhibe toda la narración. Para ilustrar esta afirmación, fíjémonos en un fragmento en el que aparentemente apenas hay información de este tipo:

Nur der Pinguin stolzierte steif an den Wänden entlang, betrachtete bewundernd, als sähe er sie heute zum erstenmal, die Kampfszenen zwischen David und Goliath auf den Gobelins und betastete die prachtvollen, geschweiften Maria-Theresa-Möbel mit Kennerhänden.

»Ich war unten! In der Welt!« platzte der Hofrat von Schirnding heraus und betupfte seine Stirn mit einem riesigen, rot-gelb-gefleckten Taschentuch. Und bei der Gelegenheit hab' ich mir die Haare schneiden lassen — er fuhr sich mit dem Finger hinter den Kragen, als jucke ihn der Hals.

Derartige auf einen angeblich nur schwer zu bändigenden Haarwuchs abzielende Bemerkungen pflegte er jedes Vierteljahr zu machen, in dem Wahn, man wisse nicht, daß er Perücken trage — einmal langlockige, dann wieder kurzgeschorene —, und immer bekam er auch in solchen Fällen ein staunenerfülltes Gemurmel zu hören. Aber diesmal blieb es aus: Die Herrschaften waren zu verblüfft, als sie vernahmen, wo er gewesen sei.

»Was? Unten? In der Welt? In Prag? Sie?« Der kaiserliche Leibarzt Flugbeil war erstaunt herumgefahren. »Sie?«
Den beiden andern blieb der Mund offen. »In der Welt! Unten! In Prag!« (pp. 9-10)

Ciertamente, apenas puede apreciarse un verdadero relato de pensamientos en todo este pasaje, pero si prestamos atención podremos observar que, a pesar de todo, prácticamente cada frase arroja a la luz algún detalle sobre la vida interior de los personajes. Expresiones como «stolzierte steif», «betrachtete bewundernd» o «betastete mit Kennerhänden» no sólo relatan la actividad desarrollada en ese momento por el doctor Flugbeil (nombrado aquí por su apodo, “der Pinguin”), sino que también describen una actitud y un estado de ánimo. Los estilos directos del señor Hofrat von Schirnding, colmados de exclamaciones breves, delatan su alegría y orgullo de niño pequeño por haber realizado algo que él considera una osadía; mientras que las frases de Flugbeil muestran asombro. Los comentarios y añadidos del narrador se encargan de precisar los matices de cada una de las intervenciones mediante expresiones como «platzte», «waren verblüfft» o «war erstaunt herumgefahren». Obviamente, por cuestiones prácticas no podemos analizar aquí tan detenidamente todos los fragmentos que contengan características similares, pero, si tomamos el pasaje citado anteriormente como base, que fue elegido casi al azar, podremos hacernos una idea de las dimensiones que toma la representación del mundo emocional en esta novela. Nuestro trabajo ahora consiste en presentar de una forma sistemática todos los recursos empleados por el autor para conseguir este efecto.

Aunque las formas dialogadas y los estilos directos son muy abundantes, la voz del narrador se impone claramente, y de esto se deduce que las técnicas discursivas más usuales son aquellas que pasan por la intervención de éste. La más extendida de ellas es, sin lugar a dudas, la psiconarración, omnipresente en toda la novela. El autor hace un uso muy versátil de ella, pues se pueden encontrar algunos ejemplos de gran brevedad frente a otros muchos que llegan a ocupar varias páginas; éste es el caso de un fragmento protagonizado por Flugbeil que comienza así:

Der kaiserliche Leibarzt verstand im ersten Moment nicht, was sie meinte. Dann begriff er mit einemmal. — Er kannte das an ihr. Sie verwechselte die Vergangenheit mit der Gegenwart — pflegte dergleichen zu tun. (p. 15)

Y estas últimas frases le dan pie al narrador a contar, desde su discurso, los recuerdos actualizados que inundan la mente del personaje en esos momentos, haciendo que la psiconarración se prolongue toda una página más:

Dasselbe Erinnerungsbild, das ihr Gedächtnis verwirrte, wurde plötzlich auch in ihm lebendig: [...] (p. 15)

Hay que destacar que este ejemplo no es una excepción, ya que la mayoría de los numerosos fragmentos en los que se rememoran recuerdos y se describen las fantasías de los protagonistas están narrados utilizando esta forma discursiva.

Un uso peculiar de la psiconarración lo encontramos en algunos ejemplos en los que el narrador describe la vida interior de un colectivo de personajes a la vez, como en el siguiente caso:

Als er dann plötzlich aufhorchte, [...] standen bereits alle so unter dem Bann des Eindrucks, daß sie vorübergehend ganz vergaßen, wo sie waren und sich in die Umgebung zurückversetzt wöhnten, in der der tote Baron Bogumil noch hier gehaust hatte. (p. 21)

Por lo demás, esta forma discursiva suele funcionar como base a partir de la cual se articulan otras formas de expresar el mundo interior de los personajes, con las que se combina. Así, es muy frecuente encontrar estilos directos, indirectos e incluso estilos indirectos libres intercalados con la psiconarración:

Dann fiel ihm ein, daß Polyxena um acht Uhr zu ihm kommen werde; er hörte die Türme ein Viertel schlagen, ein Hund kläffte ihn an, es traf ihn wie ein Peitschenhieb ins Gesicht: Also sah er wirklich so schäbig aus, daß ihn bereits die Hunde der Reichen anbellten?

Er biß die Zähne zusammen, als könnte er dadurch seine Gedanken stumm machen, und raste mit zitternden Knien seiner Wohnung zu. —

An der nächsten Ecke blieb er taumelnd stehen: »Nein, nicht nach Hause, nur fort, weit fort von Prag«, das Gefühl der Scham verbrannte ihn fast, »am besten ins Wasser!« — Mit dem schnellen Entschluß der Jugend wollte er hinunter zur Moldau laufen — der »andere« in ihm lähmte seine Füße, log ihm vor, er würde Polyxena unfehlbar verraten, wenn er sich ertränkte, verschwieg ihm hinterlistig, daß es nur der Lebenstrieb war, mittels dessen er ihn vom Selbstmord zurückhielt.

»Gott, o Gott, wie soll ich ihr ins Gesicht sehen, wenn sie kommt!« heulte es in ihm auf. — »Nein, nein, sie kommt nicht«, suchte er sich zu beruhigen, »sie kann ja nicht kommen, es ist doch alles aus!« — Aber da biß der Schmerz in seiner Brust noch viel wütender um sich: Wenn sie nicht kam, nie mehr kam, wie sollte er dann weiterleben! (p. 68)

El fragmento citado muestra una psiconarración inicial que da paso a un estilo indirecto libre¹⁵ algo peculiar, por estar introducido por dos puntos; esta puntuación debería

¹⁵ A. Garrido lo define como «un procedimiento que, deliberadamente, mezcla el discurso del narrador y el discurso del personaje o, mejor, un discurso en que el locutor reproduce el discurso pensado, sentido o hablado de otro sin hacerse claramente responsable de esta operación [...]. En sentido estricto no hay más que un locutor —el narrador— el cual manipula las palabras y pensamientos del personaje, acentuando la

corresponder a un estilo directo, pero la deixis (en este caso, un pronombre en tercera persona) delata que este discurso proviene del narrador, aunque la expresividad es la propia de quien habla en primera persona. La frase siguiente vuelve a centrarse en la narración de acciones —«biß», «raste zu»— pero está acompañada de un marcado carácter teatral, de modo que las emociones no están completamente ausentes. Los dos fragmentos siguientes son una sucesión de pensamientos en estilo directo (marcados doblemente con comillas y dos puntos) y psiconarraciones, y están rematados con un nuevo estilo indirecto libre, también introducido por dos puntos.

A pesar de lo convencional de esta forma discursiva, encontramos algunos usos realmente llamativos de la misma, como en este párrafo que mostramos a continuación:

Als er sich umdrehte, bemerkte er, daß die Herrschaften bereits ins Nebenzimmer gegangen waren, sich am Spieltisch niedergesetzt hatten und auf ihn warteten.

An den blassen, aufgeregten Gesichtern seiner Freunde sah er, daß ihre Gedanken wahrlich nicht bei den Karten weilten und daß es wohl nur ein herrischer Befehl der willensstarken alten Dame gewesen war, der sie gezwungen hatte, ihre gewohnheitsmäßige abendliche Zerstreuung aufzunehmen, als sei nicht das geringste geschehen. (p. 26)

El acto de habla del narrador se encarga de descubrir los pensamientos de Flugbeil, hasta ahí no hay nada novedoso; lo singular de esta escena es que estos pensamientos se dirigen a interpretar los gestos de sus amigos y compañeros de juego, de forma que también escudriña lo que él cree que pasa por sus mentes en esos momentos; es decir, que estamos ante una *mise en abyme*, a través de la cual descubrimos los pensamientos de dos grupos de personajes.

Algunas descripciones de determinados elementos espaciales son tan subjetivas, que se convierten a la vez en la expresión de los sentimientos del personaje. Aquí mostramos un fragmento muy ilustrativo, narrado desde la focalización interna en la figura de Ottokar, quien describe de la siguiente manera la torre Daliborka:

Das erstmal seit seiner Kindheit sah er ihn [den Hungerturm] nicht als ein Werk von Menschenhand vor sich — nein, es war ein granites Ungeheuer mit schauerlichen Eingewinden, die Fleisch und Blut verdauen konnten gleich denen eines reißenden nächtlichen

incertidumbre sobre su personalidad no sólo por prescindir de las señales más características del estilo indirecto sino por reproducir elementos que corresponden indudablemente al discurso original. Como afirma G. Reyes, el narrador se convierte en un ventrílocuo: él mueve los labios, pero quien está hablando realmente es el personaje (él suministra los materiales básicos). Ésta es la gran convención del estilo indirecto libre: la ilusión de que es otro —no el narrador— el que habla» (A. Garrido, *El Texto narrativo, cit.*, pp. 272-274).

Tieres. Drei Stockwerke darin, durch waagerechte Schichten voneinander getrennt, und ein rundes Loch mitten hindurch wie eine Speiseröhre, vom Schlund bis hinab in den Magen. [...] (p. 69)

La afectación que este lugar ejerce sobre él está justificada, en tanto que esta espantosa construcción hace las veces de su hogar. Pero además esta descripción es el reflejo de su estado de ánimo, de su odio y sus miedos a todo lo que significa la Hungerturm y el insalvable vínculo que le une a ella.

También queremos destacar una nueva variante en el uso de la psiconarración que resulta especialmente interesante por la confusión que crea. El tono intimista y la naturaleza del contenido expresado no dejan lugar a duda de que se trata de sentimientos, lo que no está tan claro es de quién proceden, veámoslo:

Der Gedanke, er [Ottokar] könne jemals wieder auf seiner Geige spielen, erschein ihm als die unmöglichste aller Unmöglichkeiten. — — Eine feine unhörbare Stimme in seiner Brust sagte ihm, daß alles ganz anders kommen werde, als er sich denke, aber er schenkte ihr kein Gehör — wollte nicht hören, was sie ihm zu sagen habe.

Oft ist ein Schmerz so übermächtig, daß er nicht geheilt werden will und ein Trost, selbst wenn er aus dem eigenen Innern kommt, ihn nur noch heißer brennen macht. — — (p. 73)

El primer párrafo no entraña ninguna dificultad de interpretación, pues es la voz del narrador quien descubre los pensamientos de Ottokar, y sólo lo hemos incluido en esta cita para mostrar el contexto del segundo párrafo, que es en el que nos queremos detener. Éste es muy confuso; por el tono, es evidente que se trata de los sentimientos de un yo, pero, al no haber ninguna señal que indique un cambio de voz narrativa, ni existir marca gramatical que ayude a identificar de quién proceden (no hay *verba dicendi* que introduzcan el acto de habla, ni un sujeto animado), cabe pensar que son los sentimientos del propio narrador en relación a los acontecimientos que está experimentando el protagonista. Además, en cuanto al contenido, se trata de una afirmación de carácter general, aplicable a cualquier persona que haya pasado por una situación similar, y tiene un tono ilustrativo e instructivo. Sin duda, esto apoya la idea de que es un discurso del propio narrador, quien además de identificarse con el protagonista, intenta aleccionar al lector; por lo tanto estaríamos ante lo que Genette denomina *función ideológica* del narrador de la que ya hemos hablado anteriormente¹⁶. Es necesario señalar que no se trata de un único caso aislado, ya que hay varios más

¹⁶ Vid. cita 21 del capítulo 2.

suscetibles de ser interpretados de la misma forma, como por ejemplo el que citamos a continuación:

Es gibt keine Stadt der Welt, der man so gern den Rücken kehren möchte, wenn man in ihr wohnt, wie Prag; aber auch keine, nach der man sich so zurücksehnt, kaum, daß man sie verlassen hat. (p. 155)

El estilo indirecto libre es otra de las formas discursivas destacadas de la obra. Generalmente, suele tratarse de enunciados muy breves que aparecen insertados en otro tipo de discursos, pero que tienen la capacidad de dotar al conjunto de una gran expresividad:

Der Student sah sie an, so ruhig und selbstverständlich, als sei sie immer hier gewesen — warum sollte er sich wundern? —, war sie doch nur aus ihm herausgetreten und vor ihn hin!¹⁷ (p. 64)

Como se aprecia en este ejemplo, en ocasiones este tipo de discurso aparece introducido por algún signo de puntuación, generalmente se trata del guión largo, pero a veces también por dos puntos:

Er sah ihre dünnen langen Greisenfinger nervös in dem Strickbeutel an der Stuhllehne wühlen — ahnte: jetzt, jetzt wird sie etwas tun, — etwas unsagbar Demütigendes für ihn — etwas so Schreckliches, das er sich nicht auszudenken getraute. — (p. 67)

Esto representa una cierta irregularidad, pues el estilo indirecto libre se caracteriza precisamente por la eliminación «de las marcas de dependencia sintáctica»¹⁸ del enunciado frente al narrador, y los signos de puntuación son la expresión gráfica de esta dependencia.

A pesar de que la mayoría de los ejemplos de estilo indirecto libre son muy breves, a veces sorprenden fragmentos de una mayor extensión, como en este complejo párrafo, donde, a pesar de las psiconarraciones y los estilos directos presentes, lo que predomina es el estilo indirecto libre:

Erleichtert atmete sie auf. — Was kümmerte es sie, wenn es weiter nichts war! — Ein Aufstand in Prag: — Lapalie. —

Bisher war so etwas noch niemals über die Brücken herüber auf den Hradschin gekommen. An den Adel traute sich die Bestie nicht heran.

Kalt und spöttisch erwiderte sie den Blick des Russen.

Und doch überlief es sie, so deutlich spürte sie den drohenden Haß, der von ihm ausging. — Aber es steigerte sich nicht bis zur Furcht in ihr — wurde langsam ein Kitzel, eine Art lüsternes Haarsträuben, wie sie sich ausmalte, es könnte eines Tages doch ernst werden und zu —

¹⁷ La cursiva es nuestra.

¹⁸ A. Garrido, *El Texto narrativo, cit.*, p. 271.

Blutvergießen kommen. — — — »Grundwasser« — mitten in ihrer Gedankenreihe war plötzlich das Wort »Grundwasser« aufgeschossen. Eine Stimme in ihr schien es gerufen zu haben. — »Warum: Grundwasser?« — Welchen Zusammenhang hatte es mit dem, woran sie dachte? — Sie wußte nicht einmal genau, was das war: »Grundwasser«. — Irgend etwas, was in der Erde schläft, bis es dann plötzlich steigt, die Nacht einstürzen macht, oder etwas Ähnliches.

— Und aus dieser unbewußten Vorstellung wuchs ein Bild hervor: Blut war's, das da emporstieg aus der Tiefe — ein Meer von Blut, das aus dem Boden drang, aus den Gittern der Kanäle quoll, die Straßen erfüllte, bis es in Strömen sich in die Moldau ergoß.

— Blut, das wahre Grundwasser Prags. (pp. 124-125)

En ocasiones, estos discursos se vuelven extraordinariamente expresivos y además se desvían de las características propias del estilo indirecto libre al perder todo vínculo externo con el narrador, dando paso así a la vida interna del personaje sin intermediarios, pero enmarcado en el discurso narrativo, es lo que se denomina un *discurso disperso del personaje*¹⁹:

Jetzt noch fühlte sie den mürben Staubgeruch im Hals, der davon ausging und sie — wie viele, viele Male! — zu nervösem Weinen gebracht und so manche Stunde ihrer Kindheit vergiftet hatte.²⁰ (p. 109)

— Er ließ seinen Blick durch die Stube schweifen und blieb mit den Augen an dem hölzernen Suppennapf hängen, hm ja. — »Liesel, kann ich dir irgendwie helfen?« *Friiher hat sie aus silbernen Tellern gegessen* — schaudernd sah er zu der schmutzstarrenden Lagerstätte hinüber — — hm, und auf Daunen geschlafen. — —²¹ (p. 41)

Also, handelte es sich um Ottokar? Sie erriet, daß die beiden vorhatten, jetzt noch, trotz der späten Stunde, zur Daliborka zu gehen, und irgend etwas planten, was die anderen nicht wissen sollten.

Der Turm war längst geschlossen; was konnten sie dort wollen?

Bei Ottokars Pflegeeltern einbrechen? Lächerlich. — Bei so armen Leuten? — Oder ihm etwas antun? — Aus Rache vielleicht?²² (pp. 129-30)

De entre las formas directas de expresión de los sentimientos sólo cabe destacar el más clásico de todos: el estilo directo; generalmente se trata de fragmentos breves y casi siempre se respetan los signos de puntuación propios de este estilo, es decir, las comillas, que a veces coexisten con los dos puntos. A pesar de la rigidez de sus formas,

¹⁹ A. Garrido lo define como «frases o palabras del personaje que se presentan en el marco del discurso narrativo. Reproduce indistintamente palabras o pensamientos (sobre todo, éstos) y puede mezclarse, por esto mismo, con psiconarración e, incluso, con el estilo indirecto libre» (A. Garrido, *El Texto narrativo*, cit. p. 278).

²⁰ La cursiva es nuestra.

²¹ La cursiva es nuestra.

²² La cursiva es nuestra.

en ocasiones el autor muestra su habilidad narrativa creando fragmentos de cierta ambigüedad. Veamos un ejemplo:

Aber auch der hochfahrende Ausdruck des ägyptischen Königs war aus seinem [Flugbeils] Gesicht ausgelöscht. Nur noch ein »Schauspieler« war übriggeblieben — doch was für ein Schauspieler! — Eine Maske aus Fleisch und Haut, jeden Augenblick zu einer neuen, unbegreiflichen Veränderung gespannt — eine Maske, wie der Tod selbst sie tragen würde, wenn er beschlösse, sich unter die Lebenden zu mischen — »das Antlitz eines Wesens« — fühlte der kaiserliche Leibarzt, den wiederum eine dumpfe Furcht, er müsse diesen Menschen schon einmal irgendwo gesehen haben, befallen hatte, »eines Wesens, das heute der und morgen ein völlig anderer sein kann — ein anderer, nicht nur für die Mitwelt, nein, auch für sich selbst — eine Leiche, die nicht verwest und der Träger ist für unsichtbare, im Weltraum umherirrende Einflüsse — ein Geschöpf, das nicht nur ›Spiegel‹ heißt, sondern vielleicht wirklich — einer ist.« (pp. 25-26)

La ambigüedad a la que hacíamos referencia procede de la extremada igualdad en la carga emotiva que impera en todo el pasaje. A partir de la segunda frase apenas hay variación en el tono, en la subjetividad o en la expresividad de los sentimientos, de modo que el verbo «fühlte» podría ser aplicado a la totalidad del discurso y no sólo a la parte que aparece entrecomillada, que es en realidad la que constituye el estilo directo. Son dos discursos hermanos, separados únicamente por el signo de puntuación.

No cabe duda de que los estilos directos representan una forma discursiva de gran peso para esta obra en la representación de las emociones, y esto no sólo se debe a su abrumadora presencia —son incontables los ejemplos que se pueden extraer—, sino particularmente por la calidad de sus contenidos y por el discurso del narrador que los envuelve y que en cierto modo forma parte de ellos. Veamos algunos ejemplos:

An der nächsten Ecke blieb er taumelnd stehen: »Nein, nicht nach Hause, nur fort, weit fort von Prag«, das Gefühl der Scham verbrannte ihn fast, »am besten ins Wasser!« [...]
»Gott, o Gott, wie soll ich ihr ins Gesicht sehen, wenn sie kommt!« heulte es in ihm auf. — »Nein, nein, sie kommt nicht, suchte er sich zu beruhigen, »sie kann ja nicht kommen, es ist doch alles aus!« — (p. 68)

»Ich muß einmal nachts in den ›Grünen Frosch‹ schauen, vielleicht treffe ich den Kerl dort« — nahm er sich vor, als ihm die Sache wieder durch den Kopf ging; »die Liesel — verdammte Hexe, daß man auch fortwährend an das Weibsbild denken muß! — hat doch gesagt, er wandere in den Wirtshäusern umher.« (p. 83)

En el primer ejemplo destaca sobremanera el discurso del narrador, que aporta datos tan interesantes como los propios pensamientos del personaje; así el verbo «aufheulen», que informa acerca de cómo se realiza el acto de habla en su aspecto físico, expresa mejor el estado de ánimo de dicho personaje que el contenido en sí del discurso al que se refiere el verbo; lo mismo puede decirse de la expresión verbal «suchte sich zu beruhigen»,

sólo que ésta lo afronta como un proceso interno; por último, la frase presidida por el verbo «taumeln» es un típico ejemplo de teatralización y aborda los sentimientos del personaje desde su parte externa. En la segunda cita, en cambio, es el contenido en sí lo más interesante, por la intensificación que experimenta en la segunda frase, que parece adoptar formas cercanas al monólogo interior.

Algunos casos de estilo directo ofrecen una serie de características que los diferencian de los demás. Son bastante más extensos de lo habitual, presentan una estructura más cuidada y un discurso más ordenado:

»Es geht da eine seltsame Umkehrung vor«, sagte sich der Herr Leibarzt, »die wahrhaft schreckenerregend auf uns wirken müsste, wenn wir eben nicht von Jugend an gewöhnt wären, etwas Selbstverständliches in ihr zu sehen. — Hm. Wo im Raume mag nur diese Umkehrung stattfinden? — Ja, ja, natürlich: in einem einzigen mathematischen Punkt, genauso genommen. — Merkwürdig genug, dass in einem so winzigen Punkt so ungeheuer viel mehr geschehen kann als im ausgedehnten Raume selbst!« (p. 86)

Además de lo mencionado anteriormente, también se aprecia con claridad que el texto está dirigido a un destinatario u oyente, es decir, que está creado para ser escuchado por alguien, aunque estos pensamientos no lleguen a ser pronunciados; esto se aprecia en la perfecta organización de los pensamientos, delatada por el uso de oraciones largas y compuestas, en la sucesión de una pregunta y su respuesta, así como en la presencia de una serie de expresiones destinadas a explicar los razonamientos del personaje que emite estos pensamientos; también el uso de los pronombres plurales «uns» y «wir» y de la onomatopeya «hm» indican que es un discurso que se dirige a una audiencia. Se trata, por lo tanto de un *monólogo citado o soliloquio*²³.

Evidentemente las palabras pronunciadas por los diferentes personajes en estilo directo también ofrecen mucha información sobre su propia vida interior, especialmente en las conversaciones mantenidas en los momentos más delicados de la obra, como es el caso de este diálogo entre Taddäus Flugbeil y Liesel, que tiene lugar poco antes de que la revolución proletaria llegar a las puertas del castillo en el que vivía Flugbeil:

»Komm, setz dich, Lisinko! Mach's dir bequem. — Beruhig dich und wein nicht. — Ich freu' mich doch! — Wirklich! Von Herzen! — Überhaupt, das muß jetzt anders werden. Ich duld's nicht länger, daß du hungerst und im Elend zugrund gehst. — Was kümmern mich die Leute!«
 »Flugbeil! Taddäus, Tadd — Tadd — Taddäus« schrie die Alte auf und hielt sich mit beiden Händen die Ohren zu. »Sprich nicht so, Taddäus! Mach mich nicht wahnsinnig. — Der Wahnsinn läuft durch die Straßen. — Am helllichten Tag. — Alle hat's schon gepackt, nur mich

²³ Cfr. A. Garrido, *El Texto narrativo, cit.*, p. 267.

nicht. — Halt den Kopf beisamm', Taddäus! Werd nur du nicht verrückt! — sprich nicht so zu mir, Taddäus! — Ich darf jetzt nicht den Verstand verlieren. Es geht ums Leben, Taddäus. — Du mußt fliehen! Jetzt. Jetzt gleich!«

— Sie läuschte zum Fenster hin mit offenem Mund. — »Hörst du's, hörst du's? Sie kommen! — Rasch. Versteck dich! — Hörst du sie trommeln? — Da! Wieder! — Der Zizka! Jan Zizka von Trocnov! — Der Zrcadlo! Der Teufel! — Erstochen hat er sich. — Die Haut haben sie ihm abgezogen. Bei mir! In meinem Zimmer! — Er hat's so gewollt. — Und auf eine Trommel gespannt. — Der Gerber Havlik hat's getan. Er geht vor ihnen her und trommelt. — Die Hölle ist los. Die Rinnsteine sind voll Blut. — Borivoj ist König. Der Ottokar Borivoj», sie warf die Arme vor und starre, als sähe sie durch die Mauern hindurch. — »Sie werden dich erschlagen, Taddäus. — Der Adel ist schon geflohen. — Heute nacht. Haben sie dich denn alle vergessen? — Ich muß dich retten, Taddäus. — Sie erschlagen alles, was zum Adel gehört. — Einen hab' ich gesehen, der hat sich niedergebeugt und das rinnende Blut aus der Gosse getrunken. — Da! Da! Die Soldaten kommen! — Die Solda — —«, sie brach erschöpft zusammen. (pp. 181-182)

Las numerosas preguntas y exclamaciones, a menudo repetidas, las frases entrecortadas e inacabadas, la alteración del orden habitual de las frases con el fin de intensificar su significado — todo ello forma parte de la expresión de los sentimientos de estos dos personajes — delatan su miedo y angustia, su impaciencia, su desesperación y su incredulidad, y lo hacen con mayor expresividad y precisión que si lo abordaran a través de las palabras. Y esto nos lleva precisamente a lo que consideramos la aportación más interesante de la obra en la cuestión de la representación de las emociones. Salvando las distancias, *Walpurgisnacht* nos trae a la memoria las primeras obras del género gótico, en concreto la novela de Walpole, porque aquí también los diálogos tienen un peso importante en el conjunto, y a través de ellos se crea un cierto proceso de teatralización. Si nos fijamos en los discursos del narrador que introducen y acompañan a los estilos directos (tanto de palabras como de sentimientos), vemos que algunos parecen auténticas acotaciones teatrales que sirven para informar tanto de los movimientos que los “actores” tienen que hacer sobre el escenario, como de la gesticulación corporal o la modulación de la voz. Veamos algunos ejemplos:

»Das ist doch, meiner Seel', kein Grund nicht zum Bellen«, warf die Gräfin Zahradka, eine Greisin mit schneeweissen Ringellocken, scharfer Adlernase und buschigen Brauen über den großen, schwarzen, irrblickenden Augen, streng hin, als ärgere sie sich über eine solche Ungebührlichkeit, und mischte einen Stoß Whistkarten noch schneller, als sie es ohnehin bereits eine halbe Stunde hindurch getan hatte.

»Was macht er eigentlich so den ganzen lieben Tag lang?« fragte der kaiserliche Leibarzt Thaddäus Flugbeil, der mit seinem klugen, glattrasierten, faltigen Gesicht über dem altmodischen Spitzenjabot wie ein schemengleicher Ahnherr der Gräfin gegenüber in einem Ohrenstuhl kauerte, die unendlich langen, düren Beine affenhaft fast bis zum Kinn emporgezogen. (p. 7)

Esta cita procede de la primera página del libro, y, como puede apreciarse, el discurso del narrador no sólo sirve para introducir el estilo directo de la condesa Zahradka y del

doctor Flugbeil, sino que aprovecha para presentarlos y caracterizarlos, a la vez que añade un cierto valor emocional a la escena. Mayor teatralización muestra la cita siguiente:

[...] *wandte er sich an den Patienten*, »glauben Sie, sind Sie jetzt soweit bei sich, daß Sie nach Hause gehen können?«

Der Mondsüchtige gab keine Antwort; trotzdem schien er die Frage gehört, wenn auch nicht verstanden zu haben, denn er drehte langsam den Kopf nach dem kaiserlichen Leibarzt und blickte ihm mit leeren, unbeweglichen Augen ins Gesicht.

Der Pinguin fuhr unwillkürlich zurück, strich sich ein paarmal nachdenklich über die Stirn, als stöbere er in seinen Erinnerungen, und murmelte: »Zrcadlo? Nein. Der Name ist mir fremd. — Aber ich kenne diesen Menschen doch! — Wo hab' ich ihn nur gesehen?!«²⁴ (pp. 18-19)

Y el contenido emocional se hace palpable en esta otra, tanto por el discurso de los protagonistas propiamente dicho, como por los acertados comentarios del narrador:

»Da — da haben Sie ja ieber die Bricke missen!« *brachte die Gräfin endlich stockend heraus*. »Was denn, wenn sie eingestirzt wäre?!«

»Eingestirzt!! No servus!« *krächzte* Baron Elsenwanger und wurde blaß. »Unberufen« — er ging zitterig zur Ofennische, vor der noch aus der Winterzeit her ein Scheit Holz lag, nahm es, spuckte dreimal darauf und warf es in den kalten Kamin — »Unberufen.« [...]

»Aha! Wurstsuppe!« *brummte* die Gräfin und ließ befriedigt ihre Lorgnette fallen. [...] »Ich bin mit — der Elektrischen gefahren« *stieß der Herr Hofrat gepreßt hervor*, immer noch voll Aufregung des überstandenen Abenteuers eingedenk.

Die anderen wechselten einen Blick: Sie fingen an, seine Worte zu bezweifeln. Nur der Leibarzt zeigte ein steinernes Gesicht.²⁵ (p. 10)

Por último volvemos sobre nuestros pasos para recordar lo que decíamos al comienzo de este epígrafe sobre el hecho de que la obra entera está cargada de sentimiento y emoción. Y es que, a todo lo que hemos dicho, hay que añadir un último apunte: tanto en los discursos descriptivos como en los narrativos, el narrador tiene una clara tendencia a plasmar las emociones de los protagonistas a través de sus gestos y sus movimientos, de modo que, sin hablar de emociones explícitamente, el lector recibe constantemente información sobre el mundo interior de los personajes, información que es capaz de interpretar a través de la experiencia propia y, por lo tanto, subjetiva. Los ejemplos son incontables, veamos algunos:

Konstantin Elsenwanger hatte sich wimmernd auf die Knie geworfen, das Gesicht in den Sitzpolstern seines Lehnstuhles vergraben, und betete, in den gefalteten Händen noch ein gebratenes Hühnerbein, das Vaterunser. (p. 13)

²⁴ La cursiva es nuestra.

²⁵ La cursiva es nuestra.

Dann hielt sie, wie mit einem Ruck zu sich gekommen, inne, warf sich in einen Sessel, krümmte sich, überwältig von jäh ausbrechendem, namenlosem Schmerz, zusammen und verbarg weinend ihr Gesicht in den Händen. — — — (p. 40)

Sie raffte sich auf, schüttelte den letzten Rest von Zaghäftigkeit ab und biß die Zähne zusammen, um ihres Zitterns vollends Herr zu werden. (p. 133)

Ottokar lehnte an der Wand, sprachlos, Lippen und Gesicht bleich, die flackernden Augen unverwandt auf den wie aus Stein gehauen dastehenden Schauspieler gerichtet. (p. 140)

A modo de resumen hay que destacar dos cosas. La primera es que la intensidad de la vida emocional de los personajes no es menor que la de las dos novelas anteriores de Gustav Meyrink y, por lo tanto, tampoco difiere de los cánones de la novela gótica inglesa. La otra cuestión hace referencia a la ejecución discursiva de este aspecto, que es notablemente menos elaborada que en las otras dos novelas del autor austriaco; recordemos la maestría mostrada en *Das grüne Gesicht* a la hora de enmascarar la autoría de los pensamientos y del enunciado de los mismos, o la genialidad con la que Meyrink presentaba la identificación de espacios con estados de ánimo en *Der Golem*. Algo así no ocurre en esta obra, donde en cambio sí se aprecia una vuelta a los orígenes de la novela gótica, haciendo un uso muy llamativo de la exteriorización de las emociones.

8. 5. El efecto de realidad

Ya hemos dicho anteriormente que la novela gótica canónica establecía como marco de sus historias lugares y espacios que resultaran a la vez, lejanos y creíbles. La lejanía, tanto espacial como temporal, perseguía la finalidad de que la población puritana y educada en la placidez de una Inglaterra moderna y civilizada no se sintiera amenazada con los contenidos excesivos e irreverentes narrados en esta clase de novelas. Pero para que, al mismo tiempo, la obra creara el efecto necesario y perturbara al lector, el marco espacio-temporal debería resultar verídico, pues de esta forma también lo parecería la historia en sí. Por este motivo, los autores de estas narraciones siempre hicieron un hincapié especial en el efecto de realidad, ubicando los relatos en

lugares y épocas avalados por la realidad extraliteraria. Con la evolución del género gótico, el marco espacial y temporal se fue acercando cada vez más a la actualidad de los destinatarios de estas obras, y entonces se hizo necesario dotar de mayor realismo y credibilidad a esos espacios para que los lectores pudieran reconocer en ellos sus propios países y ciudades y de esta forma lograr una mayor afectación.

En la obra que nos ocupa, esta cuestión es un tanto compleja por la doble vertiente que se aprecia en ella. Queda fuera de toda duda que el marco espacial principal lo ostenta la ciudad de Praga, pues se nombra explícitamente en numerosas ocasiones, y el retrato que se hace de ella es suficientemente detallado para concluir que guarda un gran parecido con la ciudad europea de ese nombre que existe al margen de la literatura. Por otro lado, la ciudad que protagoniza esta historia no es exactamente la contemporánea en el momento en el que se escribe la obra, sino una fusión de una Praga muy anterior y la de principios del siglo XX. Y esto es así porque un grupo de personajes ha perdido la conciencia del momento histórico en el que vive, creyendo que se encuentra, bien en la época de las guerras husitas (principio del siglo XV), o bien durante las guerras contra los prusianos (mediados del siglo XVIII). Por ello, el acontecimiento principal de la obra (levantamiento del proletariado contra la nobleza) es interpretado a la luz de la historia pasada.

Pero, precisamente por esa ambigüedad, se hace necesario prestar una atención especial a la cuestión del efecto de realidad, pues, en caso contrario, podría ocurrir que no llegara a producirse esa identificación entre la ciudad literaria y la real, provocando así el fracaso de la obra.

Una de las cosas que nos llama la atención en las primeras páginas de la lectura es la cuidadosa y detallada descripción que se hace de los personajes, de su aspecto físico, del atuendo que llevan, de su carácter, y posteriormente también de las casas y palacios que habitan y que ya hemos citado con anterioridad. Veamos algunos ejemplos de esas primeras páginas:

[...] fragte der kaiserliche Leibarzt Thaddäus Flugbeil, der mit seinem klugen, glattrasierten, faltigen Gesicht über dem altmodischen Spitzjabot wie ein schemengleicher Ahnherr der Gräfin gegenüber in einem Ohrenstuhl kauerte, die unendlich langen, dünnen Beine affenhaft bis zum Kinn emporgezogen

Den »Pinguin« nannten ihn die Studenten auf dem Hradschin und lachten immer hinter ihm drein, wenn er Schlag 12 Uhr mittags vor dem Schloßhof in eine geschlossenen Droschke stieg,

deren Dach erst umständlich auf- und wieder zugeklappt werden mußte, bevor seine fast zwei Meter hohe Gestalt darin Platz gefunden hatte. — Genauso kompliziert war der Vorgang des Aussteigens, wenn der Wagen sodann einige hundert Schritte weiter vor dem Gasthaus »Zum Schnell« halmachte, wo der Herr kaiserliche Leibarzt mit ruckweisen, vogelhaften Bewegungen ein Gabelfrühstück aufzupicken pflegte. — (pp. 7-8)

Gleich darauf öffnete sich die geschweifte, dunkle, mit einer Schäferszene bemalte Mahagonitür, und der Herr Hofrat Kaspar von Schirnding trat ein — wie gewöhnlich, wenn er zur Whistpartie ins Palais Eisenwanger kam, mit engen schwarzen Hosen angetan und den ein wenig rundlichen Leib in einen Biedermeiergehrock von hellem Rehbraun aus wunderbar weichem Tuch gehüllt. Hastig wie ein Wiesel und ohne ein Wort zu verlieren, lief er auf einen Sessel zu, stellte seinen gradkempigen Zylinderhut darunter auf den Teppich und küßte sodann der Gräfin zeremoniell die Hand zur Begrüßung. (pp. 8-9)

Der Eindringling war hochgewachsen, hager und dunkelhäutig; langes, trockenes, graues Haar hing ihm wirr um den Schädel. Das schmale, bartlose Gesicht mit der scharfgeschnittenen Hakennase, der fliehenden Stirn, den eingesunkenen Schläfen und den verkniffenen Lippen, dazu die Schminke auf den Wangen und der schwarze, abgetragene Samtmantel — alles das wirkte durch die Schroffheit des Widerspiels, als habe ein wüster Traum und nicht das Leben selbst diese Gestalt in den Raum gestellt. (p. 19).

Todos estos datos nos aproximan a unos personajes que podrían ser personas de carne y hueso, con su carácter, sus manías y su forma de vestir más o menos peculiar, según el caso.

El hecho de que estén representados en la obra los diferentes estratos de una sociedad tan compleja como la praguense de principios del siglo XX también repercute favorablemente en la ilusión de realismo y, por lo tanto, en la veracidad, especialmente porque todos tienen un peso específico importante y no un mero papel testimonial, y eso permite que quede reflejada su realidad en toda su extensión. Así, junto a los representantes de la nobleza descritos en las citas anteriores, con sus extravagantes atuendos, sus lujosos palacios ricamente decorados, sus formas de diversión y su interpretación de la situación social y política del momento, también aparecen el proletariado y las clases bajas en general, y se describe la pobreza de sus casas y de su vestuario o los trabajos que desempeñaban. Veamos algunos ejemplos:

Ein junges, in Lumpen gehülltes Weib, das Gesicht leichenhaft eingefallen und verhärmst, die Augen tief in den Höhlen, saß in dem Rahmen und hielt den Blick mit stumpfer vertierter Gleichgültigkeit unbeweglich auf ein skelettartig abgemagertes kleines Kind gerichtet, das vor ihr lag und offenbar in ihren Armen gestorben war. (p. 33)

Die Stube, gleichzeitig Küche, Wohnzimmer und auch Schlafraum — nach einer Lagerstätte aus alten Lumpen, Strohknödln und zerknülltem Zeitungspapier in der Ecke zu schließen —, war unendlich schmutzig und vernachlässigt. Alles — Tisch, Stühle, Kommode, Geschirr — stand wild durcheinander; aufgeräumt sah eigentlich nur die »böhmische Liesel« selbst aus, da ihr der unvermutete Besuch offenbar große Freude bereitete.

An den zerfetzten pompejanischroten Tapeten hing eine Tapete morscher Lorbeerkränze mit blaßblauen, verwaschenen Seidenschärpen, darauf allerhand Huldigungen, wie »Der großen Künstlerin« usw., zu lesen waren, und daneben eine bändergeschmückte Mandoline. (pp. 37-38)

In dem mauerumfriedeten stillen Hof der »Daliborka« — des grauen Hungerturms auf dem Hradschin — warfen die alten Linden bereits schräge Schatten, und das kleine Wärterhäuschen, darin der Veteran Vondrejc mit seiner gichtbrüchigen Gattin und seinem Adoptivsohn Ottokar, einem neuzehnjährigen Konservatoristen, wohnte, lag wohl schon eine Stunde in kühlem Nachmittagsdunkel.

Der Alte saß auf einer Bank und zählte und sortierte einen Haufen Kupfer- und Nickelmünzen neben sich hin auf das morsche Brett, die ihm der Tag als Trinkgeld von den Besuchern des Turms eingebracht hatte. Jedesmal, wenn er die Zahl zehn errichte, machte er mit seinem Stelzbein einen Strich in den Sand. (p. 48)

Pero la diversidad social de la ciudad no sólo se debe a la coexistencia de nobles, burgueses y proletarios, sino también, y de forma especial, a la presencia de personajes de diferentes regiones del este de Europa; así, en una fiesta en la que los nobles y criados intercambian los papeles y los primeros acostumbran a invitar a los segundos a un gran banquete, se aprecia claramente esto:

Ihr gegenüber am untersten Ende saß der Kutscher des Fürsten Lobkowitz, ein junger Russe mit finsterem Gesicht und tiefliegenden schwarzen Augen, der nebst anderen Bedienten aus adligen Häusern zu Gast geladen war — neben ihr, als Tischnachbar, ein Tatar aus der Kirgisensteppe — eine runde, rote, fezartige Kappe auf dem glattrasierten Schädel. Man sagte ihr, er sei Bereiter des Prinzen Rohan und ehemals Karawanenführer des Asienforschers Csoma de Körös gewesen. (p. 116)

En otras ocasiones las diferentes procedencias de los personajes quedan marcadas en su carácter, y no sólo en su físico o en su cultura, tal y como resalta Flugbeil en este fragmento, donde deja claro que se considera más austriaco que checo:

Die traditionell österreichische, unnachahmliche Selbstverständlichkeit, Nebensächliches mit tödlicher Würde, dagegen sogenannten Lebensernst kavaliermäßig als Schulmeisterei aufzufassen, wie er es im kleinen vor sich sah, zauberte ihm wieder Episoden aus der eigenen Jugend vor die Seele.

Wenn er selbst nie an dergleichen Gelagen teilgenommen hatte, so fühlte er doch, daß sich hier, trotz aller Gegensätze, etwas im innersten Wesen mit ihm Gemeinsames kundgab: zu prassen gleich einem Ostelbier und dennoch bis in die Fingerspitzen hinein österreichischer Aristokrat zu bleiben — Wissen und Kenntnisse wohl zu besitzen, aber sie lieber zu verbergen hinter scheinbaren Skurrilitäten, als sie am unrechten Ort plump zur Schau zu stellen wie ein durch die Erziehungslüge der Schule in seiner menschlichen Eigenart geschmacklos gewordener Dauergymnastiast. — — — (p. 90)

Pero al hablar de la población que habita en Walpurgisnacht se hace necesario llamar la atención sobre las ideas políticas defendidas por cada uno de los grupos sociales representados, ya que es un aspecto que cobra gran fuerza en el desarrollo de la obra y está perfectamente ligado con la trama general. Así, por ejemplo, conocemos las

ideas reaccionarias de nobles y burgueses a través de sus propias palabras y pensamientos:

»Ich war ieberhaupt mein Lebtag noch nicht in Prag«, erklärte Gräfin Zahradka schaudernd.
»Das könnt' mich so haben! — Wo sie meine Vorfahren auf dem Altstädter Ring hingerichtet haben!“«
»Nun das war damals im Dreißigjährigen Krieg, Gnädigste«, suchte sie der Pinguin zu beruhigen.
»Das ist schon lange her.«
»Ach was — ich denk' es noch wie heite. Ieberhaupt, die verfluchten Preißen!« (p. 11)

Erleichtert atmete sie auf. — Was kümmerte es sie, wenn es weiter nichts war! — Ein Aufstand in Prag: — Lapalie.—
Bisher war so etwas noch niemals über die Brücken herüber auf den Hardschin gekommen. An den Adel trauete sich die Bestie nicht heran.
Kalt und spöttisch erwiderete sie den Blick des Russen. (p. 124)

Aunque sin duda son las ideas políticas de las clases obreras las que tienen un mayor peso, ya que son ellas las instigadoras de la revuelta aquí descrita. Lo que más sorprende es que estas ideas se expresan con profundidad y contundencia, incorporando incluso extractos del pensamiento de Kropotkin (cfr. p. 141), uno de los principales teóricos del anarquismo; junto a esto se hace mención explícita a Bakunin (p. 145), al autor ruso Leon Tolstoi²⁶ (p. 145), —quien también abrazó el anarquismo después de una fuerte crisis existencial— y, por último, también al nihilismo (p. 140). Alguno de los extractos más interesantes en los que se expresan estas ideas los citamos a continuación:

Ein paar Worte flogen zu ihr herüber: »Das Proletariat hat nichts zu verlieren als seine Ketten,« — Der Bediente, den der Russe vorhin so vielsagend angeblickt hatte, führte das Wort; er war ein junger Mann mit stierem Blick, offenbar ein Prager Tscheche, tat äußerst beleben und warf mit sozialistischen Zitaten nur so um sich: »Besitz ist Diebstahl.« (pp. 122-123)

Der Russe fuhr hoch: »Mit Soldaten verbünden? Wir? — Wir wollen doch selber die Herren sein! Weg mit den Truppen! Haben jemals Soldaten etwas anderes getan, als auf uns zu schießen? — Wir kämpfen für Freiheit und Gerechtigkeit gegen alle Tyrannie — wir wollen den Staat zertrümmern, die Kirche, den Adel, das Bürgertum; sie haben uns lange genug regiert und zum Narren gehalten. — Wie oft soll ich dir das noch sagen, Vaclav! — Das Blut des Adels muß fließen, der uns täglich demütigt und knechtet; nicht ein einziger von ihnen darf übrig bleiben, weder Mann noch Greis, noch Weib noch Kind. —« (p. 138)

»[...] — Und dann steht hier:« er blätterte um —: » — sie haben uns die Arbeitsfreiheit versprochen, diese herrschenden Klassen, aber sie haben uns in Fabriksklaven verwandelt (»Sie sind doch gar nicht Fabrikarbeiter, Pane Sergej« — ließ sich eine spöttische Stimme aus dem

²⁶ La Enciclopedia británica recoge sucintamente este extremo: «[...] In *Ispoved* (1878-79, published 1884; *My Confession*) Tolstoy gave an account of the spiritual crisis he endured in his search for an answer to the meaning of life. He eventually turned to a form of Christian anarchism and devoted himself to social reform [...]» («Tolstoy, Leo», *The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 2003, 15th ed.).

Hintergrund vernehmen), sie haben uns in Untergebene der ›Herren‹ verwandelt. Sie haben es übernommen, die Industrie zu organisieren, um uns ein menschenwürdiges Dasein zu sichern, aber endlose Krisen und tiefes Elend sind das Resultat; den Frieden haben sie uns versprochen, und zum Krieg ohne Ende haben sie uns geführt. Alle ihre Versprechen haben sie gebrochen.« « (p. 140)

Todo ello concuerda con las circunstancias reales en las que se encontraba la ciudad de Praga en torno a los años previos a la Primera Guerra Mundial, y por lo tanto es un elemento que contribuye a crear el efecto de realidad.

A menudo nos encontramos con escenas que reflejan la vida cotidiana y muestran una ciudad viva y dinámica, cargada de tradiciones, tales como las procesiones de carácter religioso (excelentemente descrita en la página 56) o las fiestas patronales (cfr. p. 107). También tienen cabida los locales en los que se reúnen las clases medias a beber y comer, como el “zum Schnell”, donde Flugbeil solía comer *Gulasch* (cfr. p. 30) o el “Grüne Frosch”, donde este mismo personaje se deleita con una botella de *Melniker* de 1914 (cfr. p. 84); destacamos que este último apunte resulta decisivo para enclavar temporalmente la historia narrada en *Walpurgisnacht*, hasta el momento muy imprecisa debido a la confusión temporal que reina en la obra. Llama la atención un fragmento en el que se describe la llegada de Flugbeil a la calle Neue Welt, una zona empobrecida dentro del recinto del Hardschin, en la que vive su amada Liesel:

Er sah eine Weile zu, wie sie [die Kinder] die kleinen, grau-roten kegelförmigen Kreisel unter den Schlägen der Peitschen drehten und Staubwölkchen emporwirbelten; er konnte sich nicht entsinnen, jemals als Kind dieses lustiges Spiel getrieben zu haben — jetzt kam es ihm vor, als hätte er ein langes Dasein voll Glück dadurch versäumt. [...]

In dem einen [Flur] stand ein leerer Bretterverschlag mit Glasfenstern, hinter denen wahrscheinlich in Friedenszeiten mit blauen Mohnkörnern bestreute Semmeln verkauft worden waren oder — wie ein ausgetrocknetes hölzernes Fäßchen verriet — saurer Gurkensaft gemäß der Landessitte: einen in dieser Flüssigkeit hängenden Lederriemen gegen Entgelt von einem Heller zweimal durch den Mund ziehen zu dürfen.

Vor einem andern Eingang hing ein schwarz-gelbes Blechschild mit einem zerkratzten Doppeladler darauf und den Fragmenten einer Inschrift, die besagte, es dürfe hier straflos Salz an Reflektanten abgegeben werden.

Aber das alles machte den betrüblichen Eindruck, als sei es längst nicht mehr wahr.

Auch ein Zettel mit großen, einst schwarzen Buschstaben: »Zde se mandluje«, was soviel heißen sollte wie: »Hier dürfen Dienstmädchen gegen Vorauszahlung von zwölf Kreuzern eine Stunde lang Wäsche mangen«, war halb zerrissen und ließ deutlich ahnen, daß der Gründer dieses Unternehmens jegliches Vertrauen auf seine Erwerbsquelle eingebüßt haben mußte. (pp. 36-37)

Esta escena no sólo describe los usos y costumbres de la vida diaria del pueblo praguense, sino, además, la decadencia en que en esos momentos está sumida la ciudad, y, por lo tanto, sirve de espejo desde el que contemplar la realidad del resto de la ciudad.

Estos datos, junto con los escasos retazos de una ciudad moderna que se pueden encontrar en las páginas del libro son los que realmente dejan constancia del tiempo en el que se desarrolla la historia, que es prácticamente coetáneo al de la redacción de la obra por parte de Meyrink; así, no nos sorprende la mención al tranvía (cfr. p. 10), al tren (cfr. p. 201) a las lámparas eléctricas (cfr. p. 85), al telégrafo (cfr. p. 142) o al hecho de estar suscrito a un periódico (cfr. p. 82). En este punto también tendríamos que incluir las numerosas referencias a la situación política por la que atraviesa la ciudad, con el enfrentamiento entre las diferentes clases sociales (en concreto, entre las masas de clase baja y la nobleza y alta burguesía, [cfr. pp. 140-143]) a la cabeza, porque también éste es un dato muy indicativo del momento histórico en el que se desarrollan los hechos narrados. Sin embargo, este detalle resulta, en cierto modo, una trampa, pues basta hacer un breve repaso a la historia de Bohemia²⁷ para comprobar que ese tipo de enfrentamientos se repiten con frecuencia y en diferentes épocas, y precisamente esta circunstancia es aprovechada por el autor para crear una gran confusión en el plano espacio-temporal. No en pocas ocasiones el narrador explota la similitud entre los acontecimientos actuales y pasados, como bien se puede apreciar en estas pocas líneas:

Ein Gerede, das sie vor einigen Tagen zufällig in einem Laden mit angehört hatte, fiel ihr ein:
Unten in Prag seien die üblichen alten Unruhen im Gang. — Der Pöbel plane wieder einmal irgendwelche »Kundgebungen« — Fenstereinschlagen oder ähnliche »demokratische« Verrücktheiten. (p. 124)

Y a esto hay que añadir la desorientación temporal que sufren ciertos personajes, que creen estar (re)viviendo momentos que pertenecen a una época anterior; el resultado es que a menudo se hace difícil identificar correctamente el pasado y el presente, y, en consecuencia, los datos que en principio deberían ayudar a enmarcar la historia en el tiempo tienden a perder su valor como punto de referencia. Esto se refleja muy bien en la alusión que la condesa Zahradka hace al personaje histórico de Windischgrätz (cfr. p. 11); este nombre pertenece a una familia noble de origen austriaco, pero asentada en Bohemia desde 1574, y varios de sus miembros tuvieron un papel destacado en la historia política del imperio austro-húngaro; así, sabemos que Alfred I Windischgraetz

²⁷ Véase al respecto, O. Schürer, *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte*, Múnich (etc), Georg D.W. Callwey Verlag (etc.) 1935.; J. W. Bruegel, *Czechoslovakia before Munich. The German Minority Problem and British Appeasement Policy*, Cambridge..., Cambridge University Press, 1973; S. H. Thomson, *Czechoslovakia in European History*, Princeton..., Princeton University Press, 1953.

(1787-1862) participó en la campaña contra Napoleón y sofocó las revoluciones en Praga y Viena en 1848, mientras que Alfred III Windischgraetz (1851-1927) fue miembro del Parlamento de Feudales de Bohemia entre 1897 y 1918 y presidente del gobierno entre 1893 y 1895²⁸. Pero, debido a que Zahradka no especifica a qué miembro de esta familia se refiere, la confusión en el plano temporal se mantiene, máxime viniendo de esta condesa que, sin duda, es el personaje que presenta una mayor confusión en el plano temporal. Por lo tanto, consideramos que los abundantes retazos de la historia de Bohemia que nos encontramos en esta lectura²⁹ cumplen la doble función de afianzar la credibilidad de la historia narrada y de desestabilizar el eje temporal.

Y todo esto tiene lugar en un escenario típicamente medieval, como es el castillo de Praga, y a la vez con claros tintes de realismo gracias a los nombres de calles (die Totengasse [p. 34], Hradschinplatz [p. 56], Schloßstiege [p. 56], Thunsche Gasse [p. 57], Spornergasse [p. 131]), nombres de palacios (königliche Buró [p. 56], Waldsteinpalais [p. 57]), nombres de lugares, monumentos y edificios oficiales (Hradschin [p. 8], Daliborka [p. 48], Kapuzinerkloster [p. 55], St-Loretto-Kapelle [p. 55], Landtagsgebäude [p. 57]; Strahower Prämonstratenserkloster [p. 59], nombres de ríos (die Moldau [p. 12]) e incluso de otras poblaciones que pertenecen a la región de Bohemia (Karlsbad [p. 29], Holleschowitz [p. 29], Leitomischl [p. 186], Pisek [p. 186])³⁰.

²⁸ Cfr. «Windisch-Graetz», en *Gran Enciclopedia Espasa*, Madrid, Espasa Calpe 2002, y «Windisch-Graetz», en Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Windisch-Graetz> [21-11-2007]

²⁹ Así, podemos destacar las alusiones a la Guerra de los treinta años (cfr. p. 11); a la Batalla de la Montaña Blanca (cfr. p. 50); a Jan Zizka von Trocnov y su sangrienta revolución (cfr. p. 151-53 y 182).

³⁰ De hecho, gran parte de los nombres de las calles, de edificios religiosos y demás monumentos, así como el de algún palacio representados en *Walpurgisnacht*, están recogidos en la obra de Oskar Schürer arriba mencionada, en cuyas páginas finales se encuentra una serie de fotografías de diversos lugares de la ciudad con sus nombres checos y alemanes, entre los que aparecen la Teynkirche (pp. 98, 99 y 102), la Spornergasse (pp. 22 y 74), el Hradschin (pp. 28, 79, 82 y 84), el Hirschgraben (p. 47), la Neue Schloß-Stiege (p. 52), la Maria Loreto-Kirche (60-61) el Palais Waldstein (pp. 63, 64 y 65) o la neue Welt (p. 75) (cfr: O. Schürer, *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte, cit.*).



65. PALAIS WALDSTEIN: FASSADE

65. PRŮČELÍ VALDŠTÝNSKÉHO PALÁCE

Vista del Waldsteinpalaís (Fuente, O. Schürer)

Es indudable el esfuerzo del autor por dotar de veracidad a todos los rincones que aparecen representados en la trama de la obra, pues incluso aquellos que no tienen una entidad histórica fácilmente identifiable son objeto de una caracterización especial, destinada a dotarlos de historicidad. Esto es precisamente lo que ocurre con el local llamado “Grüne Frosch”, que, a falta de una conexión sólida con la realidad extraliteraria, el autor decide enmarcar en este lugar el inicio de uno de los sucesos más relevantes de la historia de la Bohemia del siglo XIX:

Der »Grüne Frosch« hatte eine gewisse historische Vergangenheit, denn in ihm, hieß es, sei im Jahre 1848 die Revolution ausgebrochen — ob infolge des saueren Weines, den der damalige Wirt ausschenkte, oder aus anderen Gründen, bildete Abend für Abend den Gesprächsstoff an den verschiedenen Stammtischen. (p. 85)

Pero en la creación del efecto de realidad confluyen otros muchos factores, quizás menos espectaculares que los mencionados hasta este momento, pero no por ello menos eficaces. Comencemos con la cuestión culinaria por ser una de las más innovadoras; sorprende el hecho de que la obra presente una nutrida selección de la gastronomía bohemia y de las regiones limítrofes, de donde era originaria una buena parte de la población que habitaba la multirracial ciudad de Praga y sus alrededores. Este original apunte logra dar un toque de realismo muy interesante porque enlaza con una realidad extraliteraria en plena vigencia y muy bien conocida por los lectores de la época. A continuación citamos alguno de los fragmentos más ilustrativos:

[...] er sah den Pikkolo unter Anleitung des »Notars« einen kleinen, vernickelten Tisch mit Rädern hereinschieben, auf dessen Rost eine Hammelkeule über Spiritusflammen schmorete, [...] Der junge Herr schien überhaupt tonangebend in allem zu sein, was die Kunst des Genießens anbelangte; er bestellte die verrücktesten Speisen, die sich ausdenken ließen: gebackene Ananasspalten in Schweinefett, Erdbeeren mit Salz, Gurken in Honig — wild durcheinander, wie es ihm gerade einfiel, [...] (p. 89)

Božena in Straßentoilette, einen alten Schmelzdeckel mit nickender Feder, ein Weihnachtsgeschenk der Gräfin Zahradka, über den aufgesteckten Zöpfen, trug die Speisen herein: zuerst Rebhühner mit Kraut und sodann in Scheiben geschnittene Knödel aus schwarzem Mehl mit Powidl, zu deutsch: Zwetschgenmus. (p. 116)

— Brauchst nicht zu glauben, daß ich viel Ansprüch mach’: In der Frühe ein Kaffitschko mit zwei Mundsemmeln, am Vormittag mein Gulasch mit drei Salzstangeln zum Soßauftitschen, no, und zu Mittag, wenn Herbst is: Zwetschkenknödel — — — (p. 186)

Un efecto muy similar es el que provoca el empleo de dialectos o sociolectos por parte de algunos personajes, pues son el reflejo de una sociedad viva y real. La presencia de estas variantes lingüísticas es además muy intensa, pues se puede decir que

todos los personajes hacen un uso dialectal del alemán en algún momento, incluso los representantes de la nobleza, de modo que sólo el discurso del narrador se mantiene siempre dentro de los cánones del alemán estándar. Veamos algunos ejemplos:

»„Weiße d‘, Xenerl«, sagte er [Baron Elsenwanger], als er sie in seinem Bibliothekszimmer (umgeben von zahllosen Büchern, von denen er in seinem Leben auch nicht ein einziges jemals berührt hatte) vor seinem Schreibtisch sitzend empfangen hatte, einen Strickstrumpf in der Hand und die Nadeln dicht ans Licht einer Kerze haltend, wenn ihm eine Masche entfallen war — »weißt d‘ Xenerl, ich hab‘ halt g‘meint, du bist eh so gut wie meine Tochter und es sind ja auch lauter bewährte Leut‘. Und wenns d‘ nachher schlafen willst und nöt erst so spät nach Haus gehen, dann schlafst d‘ halt im Gastzimmer, gelt Xenerl?« (p. 107-108)

»Exlenz, gnä‘ Herr, wos, in die Totengasse wollen sich Exlenz fahren?« stieß der Mann endlich halblaut hervor. »Zu die — zu die — zu die Menscher? — Und jetzen in der Frieh schon?«

»Aber die ‚böhmische Liesel‘ wohnt sich doch gar nicht in der Totengassen« — fuhr er erleichtert fort, als ihm der Pinguin sein Vorhaben genauer auseinandergesetzt hatte. »Die ‚böhmische Liesel‘ wohnt sich doch in der ›Neien Welt‹. Gott sei Dank.« (pp. 34-35)

»Ja freilich, Euer Gnaden Komtesse«, fiel Božena eifrig ein, verschluckte sich infolge eines Rippenstoßes, den ihr die Köchin versetzte, und verbesserte rasch ihre Anrede: »Ja, freilich, Polyxena, ich hab ich’s mit eigenen Augen gesegen! Es war fuchbar. Gleich, wie sich der Brock angfangt hat zu bellen, hab ich gewußt, genau wie der gnädige Herr Baron gesagt hat: Jezis, Maria und Joseph! No und dann hat’s ihm die Hände gerissen, und er ise sich rundumadum geflogen, no — wie soll ich sagen — wie ein feiriger Gockel, so glichende Augen hat er sich ghapt. Wenn ich meinen Schottek« — sie griff nach einem Amulett, das sie am Halse trug — »nicht zum Glick bei mir ghapt hätt, ich glaub, ich wäre ich heit eine Leiche. So wild hat e’ mich angeschaut. Aber dann hat’s ihm über die Taxishecken gschiessen, und er ise sich ‘runtergeflogen; jako — jako z rouru, wie ausm Rohr. Pan Loukota« , sie wandte sich an den greisen Kammerdiener, »ise sich Zeuge.« »Blädsinn«, murmelte der Alte und schüttelte unwillig den Kopf, »es war alles ganz anders.« (p. 117)

Ein riesiger Arbeiter mit breitem Tigergesicht stand drohend auf und funkelte den Russen an: »Loslassen, Pane Sergej! Hier kann sich jeder reden, wie er will. Verstähn sie mich? — Ich bin der Gerber Stanislav Havlik. — Gut, es wird sich Blut fließen. Es gäht sich nicht mehr anderst. — Aber es gibt sich Menschen, die was kein Blut nicht segen können. Und er ise sich bloß ein Musikant.« (p. 139)

»Panove — meine Herren! Ruhe und kaltes Blut, ich bitt schän« — mit einer weit ausholenden pathetischen Geste ergriff der tschechische Lakai das Wort: »Panove! Ein alter diplomatischer Satz ise sich der folgende: Zuerscht Geld, dann noch amol Geld und dann erscht recht Geld! — Ich frage: Hat der Pan Kropotkin« — er machte mit den Fingern die Bewegung des Münzenzählens—, »hat der Kropotkin Penize? — Hat er — Geld?« (pp. 142-143)

El resultado es un lenguaje sumamente expresivo, fiel reflejo de una sociedad caracterizada por la gran diversidad racial, nacional, y cultural de sus miembros.

En buena parte de las novelas góticas inglesas aparece el manuscrito antiguo como elemento generador de realismo e historicidad, y, como hemos visto, también Meyrink lo introduce en sus novelas. En el caso que nos ocupa, el único documento que

presenta características similares es el diario que lleva el doctor Flugbeil, y ésta es la forma en que es introducido en la trama:

Das Erscheinen der roten Datumsziffer 1. Mai auf dem Abreißkalender über dem Bette gab sonst immer das Zeichen, dass es höchste Zeit sei, die Koffer zu packen, aber diesmal würdigte der Herr kaiserliche Leibarzt den Block keines Blickes, ließ den 30. April, der den schauerlichen Unterdruck »Walpurgisnacht« trug, unberührt hängen, begab sich an seinen Schreibtisch, nahm einen ungeheuren schweinsledernen, mit Messingecken verzierten Folianten vor, der schon von seinem Urgroßvater an jedem männlichen Flugbeil als Diarium gedient hatte, und begann unter den Aufzeichnungen seiner Jugendjahre nachzublättern, ob sich nicht vielleicht auf diesem Wege feststellen lasse, ob, wann und wo er dem unheimlichen Zrcadlo schon früher begegnet sei — denn der Gedanke, daß dies der Fall sein müsse, quälte ihn unablässig. — Seit seinem fünfundzwanzigsten Jahre und von dem Datum angefangen, als sein Vater gestorben war, hatte er pünktlich jeden Morgen seine Erlebnisse — genau — wie einst seine seligen Vorfahren eingetragen und jeden Tag mit fortlaufenden Zahlen versehen. — Der heutige trug bereits die Ziffer 16.117. — (pp. 29-30)

Al entrar en escena este documento en un punto tan inicial de la historia, todo apunta a que el diario se va a convertir en una pieza clave para desarrollar el aspecto de la credibilidad, pues, por un lado, cumple todos los requisitos de un documento antiguo, y, por el otro, el personaje que lo custodia decide leerlo para poder constatar un hecho que debió ocurrir en el pasado. Sin embargo, como ocurre con otros elementos de la novela, éste tampoco llega a desplegar todas sus posibilidades, se queda en una mera alusión al inicio de la novela que nunca más volverá a ser nombrada. Es una expectativa truncada más. No obstante, esto representa sólo una pequeña mancha en el vasto expediente que acumula el efecto de realidad en esta obra.

Sobre todo esto se impone una conclusión: no cabe duda de que *Walpurgisnacht* pone al servicio del lector innumerables detalles para identificar la ciudad descrita en la narración con la que lleva el mismo nombre en la realidad no ficcional, y que los numerosísimos datos históricos que aquí se mencionan hacen referencia a hechos reales fácilmente documentables. Por lo tanto, el autor muestra un interés especial en que la obra parezca no sólo creíble, sino también verosímil. También se hace necesario recalcar que las técnicas utilizadas para conseguir tal fin son muy similares a las usadas en la novela gótica inglesa, y en especial en la novela gótica de fin de siglo: ubicación de los sucesos en lugares y tiempos fácilmente reconocibles por el lector contemporáneo, avalándolo con una profusión de detalles característicos de la sociedad del momento. Sin embargo, en esta novela falla, al menos parcialmente, la caracterización de la época, ya que a lo largo de toda la obra impera la sensación de

confusión entre diferentes ejes temporales, aunque todos los detalles que apuntan a una ciudad moderna e industrializada consiguen enmarcar finalmente el tiempo de la historia en un punto muy cercano al del tiempo de la escritura.

8. 6. Tratamiento de los personajes

La configuración de los personajes de esta obra es notablemente más compleja que en las demás novelas analizadas y esto, de entrada, implica ya una nota discordante con respecto a la novela gótica, donde la simplicidad es manifiesta. Si en las obras canónicas del género es fácil encuadrar a cada personaje en un grupo determinado, ya que los diferentes grupos permanecen siempre estables —los buenos son también los perseguidos y, a su vez, los no supersticiosos, por ejemplo—, en *Walpurgisnacht* es necesario reagrupar a los personajes cada vez que establecemos un criterio nuevo, pues los integrantes de los diferentes grupos varían en función de éste. No obstante, la dicotomía sigue siendo el eje vertebrador del universo social de esta obra, como podremos demostrar a continuación.

Sin duda, la dicotomía más marcada, y que además constituye el eje principal de la obra, es la que se establece entre la nobleza y la alta burguesía con el resto del pueblo. La distancia entre unos y otros no es sólo social, sino que también se escenifica magistralmente en el espacio, pues los primeros viven en el Hradschin, la zona alta de la ciudad, que es la que históricamente ha acogido siempre a los que ostentaban el poder; mientras que las clases bajas viven “abajo”, en lo que los nobles denominan “die Welt”, es decir, la parte que se extiende al otro lado del puente. Esto se plasma con claridad en una conversación en la que el Hofrat von Schirnding afirma haber estado «unten», «in der Welt» (cfr. p. 9), a lo que sus amigos le contestan lo siguiente:

»Was? Unten? In der Welt? In Prag? Sie?« Der kaiserliche Leibarzt Flubbeil war erstaunt herumgefahren.

»Sie?«.

Den beiden andern blieb der Mund offen. »In der Welt! Unten! In Prag!«

»Da — haben Sie ja ieber die Bricke missen!« brachte die Gräfin Zahradka endlich stockend heraus. »Was denn, wenn sie eingestirzt wäre?!« (p. 10)

Estas palabras son suficientemente reveladoras para comprender la relación existente entre ambas zonas de la ciudad, y, por extensión, entre las diferentes clases sociales. Como podremos comprobar, no sólo hay una distancia insalvable físicamente, sino también de mentalidad, pero además hay otro sentimiento implicado y que trataremos más adelante: el miedo.

Como decíamos antes, el Hradschin ha acogido siempre entre sus muros a las clases pudientes. La palabra deriva de la voz checa “Hrad” que significa “castillo”, y es que, efectivamente, este lugar era la construcción defensiva de la ciudad medieval y el lugar de residencia de los reyes y todo su séquito, en consecuencia, es también la parte noble. Sus muros no sólo defendían a sus habitantes del ataque de posibles enemigos, sino que, además, los aislaban de aquellos que no pertenecían a su clase social. Se trata del reducto más medieval de toda la ciudad de Praga, y esto es ya muy indicador del carácter de la gente que lo habita por derecho propio (no olvidemos que, junto a los nobles y los burgueses, también viven en este recinto Liesel, la vieja prostituta, y Ottokar con su familia, pero ellos son sólo una muestra de los que estaban al servicio de los poderosos dueños del Hradschin). Así, no es de extrañar que los nobles aparezcan caracterizados como orgullosos de su pasado y aferrados a sus tradiciones y costumbres:

Jedes Jahr am 16. Mai, zum Fest des heiligen Johann von Nepomuk, des Schutzpatron von Böhmen, pflegte, angeordnet vom Hausherrn selbst, im Erdgeschoß des Palais Elsenwanger ein großes Gesindeabendessen stattzufinden, dem nach uralter Hradschiner Sitte die Herrschaft in eigener Person vorzusitzen hatte.

In dieser Nacht, beginnendpunkt um 8 Uhr und abschließend mit dem letzten Schlag der zwölften Stunde, galten alle Standesunterschiede zwischen Herr und Diener als aufgehoben: Man aß und trank gemeinsam, redete einander mit »Du« an und gab sich die Hand.

Wo ein Sohn im Hause war, musste dieser die Herrschaft vertreten; wo nicht, da oblag die Pflicht der ältesten Tochter. — — (107)

También son caracterizados como reaccionarios y contrarios a todo símbolo de modernidad y desarrollo:

»Ich bin mit der Elektrischen gefahren«, stieß der Herr Hofrat gepreßt hervor, immer noch voll Aufregung des überstandenen Abenteuers eingedenk. (p. 9)

Jedes Frühjahr, genau am 1. Juni, pflegte der Herr kaiserliche Leibarzt zur Kur nach Karlsbad zu fahren und zu diesem Zwecke, da er die Eisenbahn verabscheute, die er für eine jüdische Einrichtung hielt, eine Droschke zu benützen. (p. 29)

»[...] Hinsichtlich des Beerdigungsortes hege ich keinerlei Wünsche; lieb wäre mir, falls der Fonds die diesbezüglichen Überführungskosten bewilligen sollte, immerhin der Gottesacker in Pisek; ausdrücklich jedoch lege ich hier fest, daß meine irdischen Überreste *unter keinen Umständen* durch die Eisenbahn oder ähnliche maschinelle Transportmittel befördert werden

und insbesondere nicht unten in Prag oder anderen jenseits von Flüssen gelegenen Ortschaften beigesetzt werden dürfen.« (p. 197)

Y despectivos o indiferentes hacia los que no son de su clase, lo que les hace aparecer engreídos, tal y como queda reflejado en numerosas ocasiones, de las que hemos seleccionado las siguientes:

»Warum tun sie das?« überlegte Polyxena; instinktiv fühlte sie, daß es sie und ihre Kaste betraf, was da gesprochen worden war. »Wenn's bloß Unzufriedenheit mit den Löhnen oder etwas dergleichen gewesen wäre — sie hätten sich nicht so aufgeregzt benommen.« Daß der Name Ottokars genannt worden war, beunruhigte sie am meisten. »Wissen sie vielleicht etwas?« — gewaltsam schüttelte sie den Gedanken ab. — »Feiges Dienstbotengesindel. — Was kümmert es mich. Sollen sie denken, was sie wollen. Ich werde tun und lassen, was mir paßt.« — (pp. 123-124)

Unten in Prag seien die üblichen albernen Unruhen im Gang. — Der Pöbel plane wieder einmal irgendwelche »Kundgebungen« — Fenstereinschlagen oder ähnliche »demokratische« Verrücktheiten.

Erleichtert atmete sie auf. — Was kümmert es sie, wenn es weiter nicht war! — Ein Aufstand in Prag: — Lapalie. —

Bisher war so etwas noch niemals über die Brücke hertüber auf den Hradschin gekommen. An den Adel traute sich die Bestie nicht heran.

Kalt und spöttisch erwiederte sie den Blick des Russen. (p. 124)

Das Getöse und das Stimmengewirr, das von draußen her von Zeit zu Zeit an sein Ohr schlug — laut brausend und heulend wie die wilde Jagd bisweilen und dicht am Fuße der Burg, dann wieder zu lautloser Stille erstorben, wenn die Wogen des Aufruhrs zurückebbt —, fanden keinen Eingang in sein Interesse. — Alles, was mit dem Pöbel und seinen Taten zusammenhing, war ihm von Kindesbeinen an verächtlich, gleichgültig oder hassenswert gewesen. (p. 194-195)

Sin embargo, esta actitud de superioridad contrasta fuertemente con otro sentimiento que preside sus relaciones con todo aquello que es ajeno a su medio natural, es decir, al Hradschin: el miedo. Históricamente todo lo que ha venido del otro lado de las murallas del castillo ha supuesto una amenaza para la nobleza: guerras, levantamientos populares, revoluciones, etc., y esta idea se repite constantemente en la obra, especialmente en boca de la condesa Zahradka; por eso no es de extrañar que este grupo social sienta miedo al contacto con el exterior. Y, en ocasiones, estos personajes manifiestan su miedo de forma desmesurada y desproporcionada con respecto a la acción que lo provoca, lo que les hace caer en el ridículo. Una buena muestra de ello la encontramos en las primeras páginas de la novela, donde el simple ladear de un perro, unido al gemido de un desconocido que irrumpió en el jardín, mantiene atemorizados a todo un grupo de personajes (cfr. pp. 7-13). Evidentemente, esta caracterización, que raya en lo caricaturesco, forma parte de una estrategia del narrador para desprestigar y criticar a este estamento.

No obstante, de entre este grupo, destaca un personaje por méritos propios: el doctor Flugbeil, conocido también por el sobrenombre de “Pinguin”. Él es el único representante de la alta burguesía —que, como clase, ha adquirido prácticamente los mismos usos y derechos que la nobleza, equiparándose a ésta—; pero, sobre todo, es el único que experimenta una evolución en su persona, que se manifiesta expresamente en su deseo de cambiar de forma de vida, la cual había sido hasta el momento extremadamente ordenada y regulada (cfr. pp. 8 y 28-29). Estos anhelos llegan muy pronto, ya en las primeras hojas del capítulo segundo, y se producen de forma repentina, por lo que le causan una perturbación nada desdeñable, como se puede apreciar en estas líneas:

Zu anderen Zeiten hätte er es wie Stolz empfunden, sich eines Lebens, so regelmäßig wie das kaum eines der exklusivsten Hradschiner Adelskreise rühmen zu können, und daß auch seinem Blute — trotzdem es nicht blau und nur bürgerlich war — jegliche plebejische Fortschrittsgier seit Generationen abhanden gekommen sei — — mit einemmal kam es ihm aber jetzt unter dem noch frischen Eindruck des nächtlichen Geschehnisses im Hause Elsenwanger vor, als wäre ein Trieb in ihm erwacht, für den er nur hässliche Namen finden konnte. Namen wie: Abenteuersucht, Unbefriedigtsein oder Neugierde, unerklärlichen Vorgängen nachzuforschen zu wollen und dergleichen mehr.

Befremdet sah er sich in der Stube um. Die schmucklosen, weißgekalkten Wände störten ihn. Früher hatten sie ihn doch nicht gestört! — Warum plötzlich jetzt?

Er ärgerte sich über sich selbst. (pp. 30-31)

Esta reacción muestra sólo el inicio de un sentimiento que acaba de irrumpir en su vida y ya no va a abandonarlo. Poco a poco Flugbeil acepta su transformación y se lamenta del estilo de vida que había llevado hasta ese momento:

Dem kaiserliche Leibarzt schlug mit einemmal das Herz seltsam laut in der Brust. Die weiche erschlaffende Frühlingsluft, der betäubende Geruch der Blumen, die spielenden Kinder, [...] alles erweckte in ihm wieder das dumpfe vorwurfsvolle Gefühl von heute morgen, er habe seine Seele um ein ganzes Leben betrogen.

Er sah eine Weile zu, wie sie die kleinen, grau-roten, kegelförmigen Kreisel unter den Schlägen der Peitschen drehten und Staubwölkchen emporwirbelten; er konnte sich nicht entsinnen, jemals als Kind dieses lustige Spiel getrieben zu haben — jetzt kam es ihm vor, als hätte er ein langes Dasein voll Glück dadurch versäumt. (p. 36)

Por eso en las páginas finales, este personaje ya está muy alejado de la imagen que proyectaba al comienzo; ahora aparece como una persona sencilla, casi humilde, sentimental, desvalida y arrepentida:

Hosenlos, die Hände ringend, ragte der Pinguin wieder mitten aus seiner Insel und blickte bald hilfesuchend zu der Glocke auf dem Nachtischchen hin, bald verzweifelt an seiner dünnen Wade nieder, an der, unverhüllt von dem zerrissenen Hemd, die grauen Haare wie Drähte abstanden. Hätte er eine Flinte gehabt und ein Kornfeld: Er würde erstere in letzteres geworfen haben.

»Hätte ich doch geheiratet!« jammerte er greisenhaft weinerlich vor sich hin. — »Wie anders wäre alles gekommen! — Jetzt muß ich den Abend meines Lebens allein und verlassen verbringen. — Nicht einen einzigen Gegenstand besitze ich, der mich lieb hätte! — Und ist's denn ein Wunder? — Nie hat eine liebende Hand mit [sic] etwas geschenkt; wie sollte Liebe von Dingen ausgehen! — — Alles hab' ich mir — kaufen müssen. — Sogar — die da!« [...] Es half nicht einmal, daß er sich, wie zuweilen in solchen Fällen, selber mit »Exzellenz« anredete. — »Jaja, der Zrcadlo hat ganz recht gehabt beim >grünen Frosch<; ich bin ein Pinguin und kann nicht fliegen — — Hab' doch nie fliegen können!« (pp. 178-179)

Incluso es capaz de sobreponerse a los prejuicios propios de su clase y ofrecer su cariño y su ayuda a la vieja prostituta Liesel:

Einen Moment lang kämpfte der kaiserliche Leibarzt mit sich. Mitleid und altgewohnte Angst um den seit mehr als einem Jahrhundert hochgehaltenen fleckenlosen guten Ruf des Namens Flugbeil lagen im Streit miteinander.

Dann reckte sich ein freier, selbstbewusster Stolz, den er fast wie etwas Fremdes empfand, in ihm empor.

»Schwachsinnige Trottel, besoffene Schlemmer, treulose Dienstboten, abgefeimte Wirte, Erpressergesindel und Gattenmörderinnen, wohin ich schaue — weshalb soll ich eine Ausgestoßene, die jetzt, noch mitten in ihrem Schmutz und Elend, mein Bild in Ehren hält und küsst, nicht freundlich aufnehmen?!«

Er streckte der „böhmischen Liesel“ lächelnd die Hand entgegen:

»Komm, setz dich, Lisinko! Mach's dir bequem.— Beruhig dich und wein nicht. — Ich freu' mich doch! — Wirklich! Von Herzen! — Überhaupt, das muß jetzt anders werden. Ich duld's nicht länger, dass du hungerst und im Elend zugrund gehst. — Was kümmern mich die Leute!« (p. 181)

De este modo podemos afirmar que Flugbeil deshace el estricto enfrentamiento entre clases altas y clases bajas, adquiriendo una posición intermedia; pero lo que es realmente interesante es que esta circunstancia no puede justificarse por el hecho de pertenecer a la burguesía y no a la nobleza, pues, como se constata en las citas expuestas, él y los suyos se han sentido y comportado siempre como nobles. Flugbeil es simplemente una nota discordante.

Por otro lado, la parte baja de la ciudad y sus menos distinguidos habitantes no son objeto de una descripción tan precisa como las de los grupos anteriores, la causa hay que buscarla, entre otros motivos, en que su presencia es testimonial y anónima durante más de la mitad de la obra. Al comienzo, tan sólo Ottokar y Liesel tienen un papel relevante, y, como sabemos, ambos viven en el recinto del Hradschin, a pesar de no formar parte de los estamentos más altos. Lo que sí es evidente es que las clases bajas proyectan una imagen más positiva que la de sus rivales: la pobreza en la que viven suscita la compasión del lector, su conciencia de clase les lleva a ser prácticos y organizados para, de esta forma, poder luchar por sus intereses, y algunos de sus

miembros hablan un alemán más correcto que el de los nobles. Políticamente representan las ideas revolucionarias, por lo tanto, la modernidad y el cambio. No obstante, dentro de este grupo también se observa una subdivisión: por un lado, están los cabecillas revolucionarios, que se muestran ambiciosos y revanchistas contra la nobleza y sólo quieren el poder, aunque sea mediante engaño; y, por el otro, se encuentra la gran masa popular que se deja llevar por los discursos de los primeros. Esto se aprecia muy claramente en un largo pasaje del que presentamos a continuación dos extractos:

Der Russe mußte offenbar — bevor sie gekommen war, eine Rede gehalten haben, denn allerhand Fragen, die darauf hinwiesen, wurden an ihn gestellt. — Auch ein Heft, aus dem er wahrscheinlich einzelne Stellen vorgelesen hatt, wanderte von Hand zu Hand.

»Peter Alexejewitsch Kropotkin«, buchstabierte der links neben ihm sitzende tschechische Lakai das Titelblatt des Heftes, bevor er es ihm zurückgab. »Is das ein russischer General? — No, und werden mir sich dann mit die russischen Truppen gegen die Juden verbünden, bis es soweit is, Pane Segej —«

Der Russe fuhr hoch: »Mit Soldaten verbünden? Wir? — Wir wollen doch selber die Herren sein! Weg mit den Truppen! Haben jemals Soldaten etwas anderes getan, als auf uns zu schießen? — Wir kämpfen für die Freiheit und Gerechtigkeit gegen alle Tyrannei — wir wollen den Staat zertrümmern, die Kirche, den Adel, das Bürgertum; sie haben uns lange genug regiert und zum Narren gehalten. — Wie oft soll ich dir das noch sagen, Vaclav! — Das Blut des Adels muß fließen, der uns täglich demütigt und knechtet: nicht ein einziger von ihnen darf übrig bleiben, weder Mann noch Greis, noch Weib noch Kind. —« Er hob seine furchtbaren Hände in die Höhe wie Hämmer — konnte, schäumend vor Wut, nicht mehr weitersprechen.

»Ja, Blut muß fließen!« rief der tschechische Lakai rasch überzeugt, »da sind mir sich einig.« Ein beifälliges Gemurmel erhob sich. (pp. 137-138)

Ein riesiger Arbeiter mit breitem Tigergesicht stand drohend auf und funkelte den Russen an: »Loslassen, Pane Segej! Hier kann sich jeder reden, wie er will. Verstähn sie mich? — Ich bin der Gerber Stanislav Havlik. — Gut, es wird sich Blut fließen und muß sich Blut fließen. Es gäht sich nicht mehr anderst. — Aber es gibt sich Menschen, die was kein Blut nicht segen können. Und er ise sich bloß ein Musikant.«

Der Russe wurde blaß bis in die Lippen — kaute wütend an seinen Fingernägeln und musterte unter den gesenkten Augenlidern hinweg die Gesichter der anderen, um zu erfahren, wie sie sich zu der Sache stellen würden. —

Zwietracht passte ihm jetzt am allerwenigsten. Es galt, unter allen Umstände die Zügel in der Hand zu behalten. Worauf es ihm einzig ankam, war: sich selbst an die Spitze einer Bewegung zu setzen, gleichgültig, welchen Namen sie tragen würde.

An die Möglichkeit, nihilistische Theorien durchzuführen, hatte er nie im Leben geglaubt, war auch viel zu klug dazu. — Derlei Hirngespinsten überließ er Träumern und Narren. (p. 139)

La cita, además, nos permite ver que el autor ha querido marcar bien las distancias entre unos y otros, presentando a los que toman la iniciativa revolucionaria como gente instruida (conocen y han leído las obras de los teóricos del anarquismo) y que habla un alemán muy correcto y sin apenas rasgos dialectales, mientras que sus seguidores son

caracterizados como gente simple y sin apenas formación, y, en consecuencia, presentan un lenguaje marcadamente dialectal.

Perseguidores y perseguidos conforman también en *Walpurgisnacht* dos grupos claramente enfrentados. Y precisamente en este punto es donde mejor se aprecian los tres ejes argumentales de la obra, porque en cada uno de ellos se escenifica la oposición entre los dos grupos. El eje principal es el que tiene a nobles y obreros en cada uno de los extremos, siendo los primeros los perseguidos y los segundos los perseguidores; a este grupo le dedicaremos un análisis más profundo por ser el más interesante. Una segunda trama argumental tiene a Ottokar como protagonista, y en ella es la condesa Zahradka quien ejerce de elemento amenazador, mientras que Ottokar es su víctima principal y, por extensión, también la muchacha de la que está enamorado: Polyxena, que es, además, sobrina de la condesa. Finalmente la amenaza se cumple y Ottokar muere a manos de Zahradka, mientras que la joven muchacha sale con vida. Por último, el protagonista del tercer eje argumental es el doctor Flugbeil, y, consecuentemente, también el perseguido; sorprendentemente, su perseguidor no es una persona, sino algo más espiritual: el desasosiego de no saber quién es uno mismo ni qué sentido tiene lo vivido hasta el momento.

Pero volvamos a la historia principal, porque es también la que aglutina a todos los personajes. Como apuntábamos antes, los que ejercen presión son los representantes de las clases obreras, quienes, armados y bien organizados, lanzan su ataque contra el Hradschin con el fin de arrebatar a la nobleza sus privilegios y despojarlos de sus riquezas, acabando así con siglos de desigualdades, sumisión e injusticia. Mientras, los nobles permanecen confinados en el Hradschin, donde pueden defenderse mejor de los embates de sus rivales. Es decir, que los papeles que tradicionalmente han interpretado estas clases sociales en la narrativa gótica están intercambiados, ahora los débiles son los poderosos

Esta situación, además, tiene al menos dos implicaciones relevantes para la comparación que estamos realizando. La primera de ellas es el hecho de que los perseguidos no lleguen a suscitar la empatía ni la compasión del lector, ya que, al contrario de lo que ocurre en las novelas góticas, éstos no están empequeñecidos ante el poder absoluto de sus perseguidores, ni tampoco son unos pobres desvalidos sin

recursos. La segunda está relacionada con la percepción del espacio; teniendo en cuenta que la acción se desarrolla casi exclusivamente en el Hradschin, y que éste es el hábitat de la nobleza, es obvio que este espacio no puede ser percibido como una amenaza (al menos, no es ésta su característica más definitoria, otra cosa es que en alguna escena concreta sí se produzca), ni tampoco como un lugar de encierro del que es imposible escapar, como lo eran las mazmorras góticas de los comienzos del género o los palacios y casas familiares hostiles de obras posteriores. En este caso, el Hradschin es el refugio de los perseguidos y en realidad no hay nada que les impida abandonarlo:

»[...] Es geht ums Leben, Taddäus. — Du mußt fliehen! Jetzt. Jetzt gleich!« [...] Der Adel ist schon geflohen. — Heute nacht. Haben sie dich denn alle vergessen? (p. 182)

»Willst du mir nicht eine Minute ruhig zuhören, Taddäus? — Ich bin hergekommen, um dich zu warnen. Du mußt fliehen! Irgendwie. — Es kann sich nur noch um Stunden handeln, dann sind sie hier oben auf dem Burgplatz. — Sie wollen vor allem die Schatzkammer plündern und den Dom. — Du bist keine Sekunde mehr deines Lebens sicher, verstehst du mich?«

»Aber ich bitte dich, Lisinko!« wendete der kaiserliche Leibarzt ein, immerhin arg erschrocken, »in einer Stunde längstens wird Militär da sein. Was glaubst du denn?! Heutzutage solche Verrücktheiten? — Ich gebe zu, es mag schlimm zugehen — gar unten in der ›Welt‹, in Prag. — Aber hier oben, wo die Kasernen sind? —«

»Kasernen? Ja. Aber leere. — Daß die Soldaten kommen werden, weiß ich auch, Taddäus. Aber vielleicht morgen, wenn nicht übermorgen oder erst nächste Woche werden sie eintreffen; und dann ist es zu spät. — Ich sag' dir doch, Taddäus, glaub mir, der Hradschin steht auf Dynamit. — Sowie die ersten Maschinengewehre kommen, fliegt alles in die Luft.« (pp. 183-184)

Estas circunstancias marcan un claro distanciamiento entre esta tercera novela de Gustav Meyrink y el género gótico, sobre todo porque afectan a una parte esencial de lo específico del género. Al eliminar la amenaza del marco escénico, desaparece el mayor generador de elementos capaces de crear afectación y subjetividad, comprometiendo así la “goticidad” de la obra.

La clásica oposición entre buenos y malos merece aquí una atención especial, pues se aprecian diferencias considerables con respecto a la norma habitual de la novela gótica canónica. La primera gran novedad es que esta distinción no concuerda con la que se establece entre perseguidores y perseguidos, es decir, que ni todos los perseguidores son malos, ni todos los perseguidos buenos; y esto se traslada a cualquier visión de grupo que intente aplicarse, ya que en este caso se trata, más bien, de una cuestión de individualidades.

Lo que más distancia a esta novela de las del género gótico canónico es el hecho de que los personajes más claramente malos se encuentren entre las filas de los

perseguídos. De entre ellos destaca la condesa Zahradka, máximo exponente de la nobleza más rancia, por lo que pueden aplicarse a ella todas las características descritas anteriormente: orgullosa, engreída, despectiva con los que no pertenecen a su estamento, etc. Y la descripción de su físico es ciertamente reveladora: «eine Greisin mit schneeweissen Ringellocken, scharfer Adlernase und buschigen Brauen über den großen, schwarzen, irrblickenden Augen» (p. 7). Además, su vida está marcada por el resentimiento y por el miedo a todo lo que procede del otro lado del Hradschin. Y todo ello lo sabemos a través de su propio discurso, pues aflora en los numerosos diálogos que protagoniza. Completan su caracterización una serie de “manías” muy llamativas y significativas, como, por ejemplo, que huye de la luz del sol o que cubre todos los muebles y objetos de su palacio con sábanas para protegerlos de las moscas (cfr. pp. 58-59); obviamente esto no deja de ser una metáfora de su propio carácter: oscuro y receloso. Así describe su ahijado Ottokar (del que luego se descubrirá que en realidad es su hijo natural) el trato que recibía de ella:

Die Gräfin Zahradka hatte eine eigentümliche Art, den Studenten zu behandeln.

Zuweilen ging von ihr etwas auf ihn über, was ihn berührte wie die zärtliche Liebe einer Mutter, aber es dauerte immer nur wenige Sekunden — im nächsten Augenblick fühlte er eine Welle eiskalter Verachtung, fast wie Haß.

Woher es kam, war ihm nie klargeworden. Es schien mit ihrem ganzen Wesen verwachsen — war vielleicht eine Erbschaft uralter böhmischer Adelsgeschlechter, die seit Jahrhunderten gewohnt gewesen, von demütigen Domestiken umgeben zu sein.

In Worten kam ihre Liebe — wenn es überhaupt eine solche war — nie zum Ausdruck, aber ihr fast grausiger Hochmut trat oft bereit genug hervor, wenn auch mehr in dem schroffen Ton, in dem sie etwas sagte, als in der Bedeutung der Rede selbst. — — — (p. 61)

El acto final de la condesa será también el más cruel e inhumano, pues es ella quien se encarga de dar muerte a su propio hijo (cfr. pp. 214-215).

El resto de los nobles, por el mero hecho de serlo, comparte inicialmente esta misma caracterización, pero con la progresión de la diégesis va despuntando el carácter individual de cada uno de ellos, de modo que la apreciación global del comienzo se diluye; así observamos que sólo el personaje de Polyxena mantiene un cierto halo negativo, debido, sobre todo, a la soberbia que manifiesta repetidamente (cfr. pp. 124 y 144). Sin embargo, en ocasiones, la joven también aparece caracterizada a imagen y semejanza de cualquiera de las heroínas de las novelas góticas: enamorada, perseguida y víctima; y, de hecho, protagoniza una de las escenas más puramente góticas de la novela, cuando, en mitad de la noche sale en busca de su amado Ottokar, atormentada

por la amenaza que sabe que le acecha, y es ella quien se encuentra de cara con el peligro (cfr. 126-134). En conjunto resulta un personaje ambiguo, pues se mueve entre ambos bandos, sin definirse claramente por uno de ellos.

El grupo de “los malos” se completa, curiosamente, con uno de los representantes de las clases obreras: el cabecilla de la revuelta, un cochero anarquista al que simplemente se le llama “el ruso”. Éste se incorpora a la diégesis hacia la mitad de la novela, en el capítulo quinto, donde se dice de él que es «ein junger Russe mit finsterem Gesicht und tiefliegenden schwarzen Augen» (p. 116). Se distingue de los demás por sus ansias de poder y de venganza hacia las clases más altas y no le importa llevar a sus correligionarios a la muerte, si a cambio él obtiene el beneficio deseado. Estos son sus pensamientos:

An die Möglichkeit, nihilistische Theorien durchzuführen, hatte er nie im Leben geglaubt, war auch viel zu klug dazu. — Derlei Hirngespinste überließ er Träumern und Narren.

Aber mit nihilistischen Schlagworten eine törichte Menge aufzupeitschen, um dann aus dem Wirrwarr der Folgen irgendwelche Machtstellung für sich heraufzufischen — einmal im Wagen zu sitzen, statt immer nur auf dem Bock —, das, erkannte er mit richtigem Kutscherblick, war das wahre Rezept aller Anarchistenlehre. Der verborgene Wahlspruch der Nihilisten: »Geh du weg und laß mich hin«, war längst auch der seinige geworden. (pp. 139-140)

Al no tratarse de un personaje principal, sus intervenciones son más bien escasas —en esencia sólo está presente en dos escenas—, pero en ellas, por encima de todo, queda patente la maldad de sus intenciones. Es, por lo tanto, un personaje marcadamente negativo, y, por ser el agitador de la revuelta, el responsable final de las muertes de Ottokar y Zrcadro.

Quizás podría incluirse en esta lista también a Brabetz, un personaje con un papel poco relevante. Se trata de un detective que trabaja por su cuenta y vive de extorsionar a aquellos a los que espía; lo intenta con el Baron Elsenwanger (cfr. p. 167), con la condesa Zahradka (cfr. p. 172) y con Flugbeil en dos ocasiones (cfr. pp. 52-53 y 162-164), y fracasa en todas ellas, y así termina su misión; no hay rabia, ni sentimiento de venganza o revancha, tampoco intenta llevar a cabo una nueva treta, acepta su derrota y termina con ello su actuación. Por lo tanto, este personaje es, en realidad, un pobre diablo que hace lo que puede para subsistir, no hay auténtica malicia en sus acciones, pues su única aspiración es su propia supervivencia.

La otra cara de la moneda, es decir, los personajes que asumen el papel de “buenos” no tienen una representación tan amplia ni tampoco tan claramente definida. Se puede decir que el autor pasa por encima de ellos, sin resaltar en exceso sus buenas cualidades. Por eso no es fácil reconocerlos.

Liesel, la vieja prostituta amiga de Flugbeil es quien inaugura esta lista. De su primera intervención destaca sobre todo su saber estar y su correcta forma de expresarse, lo que contrasta fuertemente con las maneras menos consideradas de los nobles:

Das Frauenzimmer mochte hoch in den Siebzigern sein, aber immer noch wiesen ihre Züge trotz der grauenhaften Verwüstung durch Leid und Armut die Spuren einstiger großer Schönheit auf. Eine gewiese Sicherheit im Benehmen und die ruhige, beinahe spöttische Art, mit der sie die drei Herren ansah — die Gräfin Zahradka würdigte sie überhaupt keines Blickes — ließen darauf schließen, daß ihr die Umgebung in keiner Weise imponierte.
Sie schien sich eine Zeitlang an der Verlegenheit der Herren, die sie offenbar aus ihrer Jugendzeit her genauer kannten, als sie vor der Gräfin merken lassen wollten, zu weiden, denn sie schmunzelte vielsagend, kam aber dann dem kaiserlichen Leibarzt, der etwas Unverständliches zu stottern begann, mit der höflichen Frage zuvor:
»Die Herrschaften haben nach mir geschickt; darf man wissen, worum es sich handelt?«
Verblüfft über das ungewöhnlich reine Deutsch und die wohlklingende, wenn auch ein wenig heisere Stimme, nahm die Gräfin ihre Lorgnette vor und musterte mit funkelnden Augen die alte Prostituierte. (p. 23)

Es el único personaje que no toma partido por ninguna de las opiniones enfrentadas, además tiene una posición privilegiada, ya que está a caballo entre nobles y obreros (dada su condición, está más cerca de las clases bajas, pero habita en el Hradschin y además ha prestado “sus servicios” entre los nobles), y la utiliza para ayudar a unos y a otros, sin aprovecharse de las circunstancias (cfr. pp. 42-43, 46 y 183-184).

La pareja formada por Ottokar y Polyxena podría considerarse también parte de este grupo, especialmente Ottokar, quien está a salvo de las connotaciones negativas que tienen los nobles; aparece retratado como un joven de origen humilde pero con grandes dotes para la música, lo que le ha hecho ganarse el patronazgo de la condesa Zahradka, de quien es ahijado. Ottokar se une a los revolucionarios, pero no lo hace de manera ciega, sino que tiene sus propias convicciones, y así, por ejemplo, se muestra contrario a la violencia innecesaria (cfr. pp. 138-139); y si por último se convierte en su cabeza visible y llega a ser proclamado el nuevo rey de Bohemia, es debido a los efectos de la “aweysha”. Al final muere a manos de Zahradka, quien se revela como su auténtica

madre. Sin embargo, parece que la muerte no significa su final absoluto, pues se deja una puerta abierta, como es habitual en las obras de Meyrink:

Eins ins Riesenhofte vergrößertes Spielzeug.
 Und daneben Ottokars schlafendes Gesicht! — »Er träumt wie ein Kind vom Weihnachtsabend«
 — dachte sie bei sich.
 »Sein Gesicht ist ruhig! — Das kann doch unmöglich der Tod sein? Und das Zepter! — Wie
 wird er sich freuen, wenn er aufwacht und sieht, daß er es immer noch hat!« — — — (p. 215)

La joven Polyxena, en cambio, está mucho más marcada negativamente por el mero hecho de ser noble. Con frecuencia se muestra arrogante y orgullosa de su linaje, como hemos podido constatar en algunos fragmentos ya citados, aunque a veces es también muy crítica con el modo de vida de los suyos y que ella se ve obligada a llevar también (cfr. pp 109-111). Pero su amor por Ottokar la lleva a ponerse del lado de los revolucionarios moderados y a sentir de cerca la amenaza. Se enfrenta al cabecilla de la revuelta, con el que se disputa el control de Zrcadlo (el sonámbulo) mediante la “aweysha”, pues ambos saben que quien logre dirigir los pasos de éste conseguirá también dirigir a la masa obrera, y es la joven quien resulta vencedora. De hecho, al final aparece Polyxena como la gran heroína que, después de haberse sentido amenazada, ha superado todos los obstáculos y sale triunfante. Es la única de los nobles que no muere en la revuelta, y, al llevar en su vientre al hijo de Ottokar, asegura la pervivencia de la raza Borivoj:

»Warum nur die Trommel so lange schweigt?« — sie blickt auf — »freilich, der Gerber ist doch erschossen.« — Es kommt ihr alles so selbstverständlich vor: — daß die rote Lohe aus dem Fenster schlägt — daß sie wie in einer Insel sitzt, von einem brüllenden Menschstrom umwogt — daß im Haus drin ein Schuß fällt, genau so absonderlich hallend und ohrenzerreißend wie vorher der erste — daß plötzlich die Menge sich, wie von Entsetzen ergriffen, zurückstaut und sie allein bei dem Toten läßt — daß die Luft um sie her aufschreit: »Die Soldaten kommen!«

— »Es ist nichts wunderbares dabei — ich hab' doch immer gewußt, daß es so kommen muß!« — neu und fast merkwürdig erscheint ihr nur, daß der Tatar mit einemmal mitten aus der Feuersbrust auf den Balkon treten kann und mit einem Satz herabspringt — daß er ihr zuruft, ihm nachzugehen —, ein Befehl, dem sie Folge leistet, ohne zu wissen, warum — daß er die Gasse hinaufrennt, die Hände in die Höhe streckt und daß dort oben eine Reihe Soldaten mit bosnischem, rotem Fez steht, die Gewehre an der Wange, und ihn durchläßt. Dann hört sie, daß der Unteroffizier sie anbrüllt, sie solle sich niederwerfen.

»Niederwerfen? Warum? — weil sie schießen werden? — Glaubt der Mensch: ich fürchte mich, daß sie mich treffen? — Ich trage doch ein Kind unter dem Herzen! Von Ottokar. — Es ist unschuldig, wie könnten sie es töten! — Der Keim der Rasse Borivoj, die nicht sterben kann, die nur schläft, um immer wieder aufzuwachen, ist mir anvertraut. — Ich bin gefeit.« (pp. 215-216)

Por lo tanto, gracias a ella Ottokar no muere del todo, sólo está dormido esperando volver a renacer en su hijo, de la misma forma que en él habitaba su antepasado, el

antiguo rey de Bohemia Ottokar; e igual que en Polyxena habitaba su antepasado, la antigua Polyxena Lambua.

En cuanto a la dicotomía que se establece entre personajes supersticiosos y no supersticiosos, tan representativa del género gótico, comprobaremos a continuación que también hay huellas de su presencia en esta obra.

No cabe duda de que la clase noble aparece señalada como supersticiosa, aunque en realidad sólo dos de sus miembros están claramente caracterizados como tales, el resto, simplemente comparte sus atributos por extensión, sin que exista ninguna mención concreta al respecto. Las intervenciones del Baron Elsenwanger son las mejores muestras de ello, en concreto todas las escenas en que cree ver en Zrcadlo a su difunto hermano Bogumil; aquí presentamos una de las más representativas, extraída del primer capítulo del libro:

Zrcadlo überlegte eine Weile, während der er wiederholt aus einer unsichtbaren Dose schnupfte, rückte sodann einen der geschnitzten Sessel in die Mitte des Zimmers vor einen eingebildeten Tisch, setzte sich und begann, vorgebeugt und den Kopf schief gelegt, in der Luft zu schreiben, nachdem er vorher eine imaginäre Gänsefeder genommen, geschnitten und gespalten hatte — wiederum mit so erschreckend das Leben nachahmender Deutlichkeit, daß man sogar das Knirschen des Messers zu hören vermeinte. [...] Endlich schien Zrcadlo mit dem Brief, oder was er sonst zu schreiben sich einbildete, fertig zu sein, denn man sah ihn einen komplizierten Schnörkel — offenbar unter seinen Namenszug — setzen. Geräuschvoll schob er den Stuhl zurück, ging zur Wand, suchte lange in einer Bildernische, in der er tatsächlich einen — wirklichen Schlüssel fand, drehte an einer Holzrosette an der Täfelung, sperrte ein dahinter sichtbar werdendes Schloß auf, zog ein Fach heraus, legte seinen »Brief« hinein und drückte die Schublade in die Wand zurück.

Die Spannung der Zuschauer hatte sich so gesteigert, daß niemand die Stimme Bozenas hörte, die draußen vor der Tür halblaut rief: »Milospagne! Gnä Heer! Dirfen wir herein?«

»Haben — haben Sie's gesehen? Flugbeil, haben Sie's gesehen? War das nicht eine wirkliche Schublade, was mein Bruder selig da aufgemacht hat?« brach Baron Elsenwanger stockend und schluchzend vor Aufregung das Schweigen; »ich hab' doch gar nicht geahnt, daß da eine Schublad ist.« Jammernd und die Hände ringend, brach er los: »Bogumil, um Gottes willen, ich hab' dir doch nichts getan! Heiliger Václav, vielleicht hat er mich enterbt, weil ich seit dreißig Jahren nicht in der Teinkirche war!« (pp. 21-22)

Como se observa, el Barón Elsenwanger no se plantea ni lo irracional de la situación, ni otra posible explicación a los hechos, simplemente los acepta, y debido a lo extraordinario que encierran en sí, siente temor, sensación que le perseguirá hasta el final. Esto se hace extensible a todos los presentes en ese momento, es decir, a los nobles, porque también ellos participan del sobresalto y del miedo del Barón. En esta escena sólo se salva el doctor Flugbeil, quien poco después aduce que lo que allí han presenciado es un caso de sonambulismo (cfr. p. 24), aunque en su fuero interno

reconoce que los hechos protagonizados por Zrcadlo encierran algo más que no alcanza a descifrar (cfr. pp. 25-26).

Superstición es también lo que mata a otro personaje: el conocido como “Zentralgüterdirektor”. Su reacción ante un hecho similar al experimentado por Elsenwanger es ciertamente mucho más violenta e irracional, pues cae fulminado ante una nueva transformación de Zrcadlo, sin mediar palabra, ni ningún tipo de explicación (cfr. pp. 93-94). El resto de los miembros de la alta sociedad se ven arrastrados por esta caracterización, hasta el punto de que alguna de sus “manías” se entiende como mera manifestación de su superstición. Esto es lo que ocurre con Zahradka y su miedo irracional a las moscas o su obsesión con los acontecimientos del pasado.

Tampoco los representantes del pueblo llano se salvan de la superstición, especialmente los menos instruidos. Esto queda patente en el capítulo sexto, en la escena en la que los revolucionarios están reunidos en la Daliborka discutiendo qué es lo que deben hacer. De pronto, uno de ellos ve en Zrcadlo a un enviado de Dios y le exhorta a que hable en su nombre (cfr. p. 143). La reacción posterior al discurso de éste es suficientemente elocuente:

Die Worte des Schauspielers hallten in ihr nach — hatten irgend etwas geweckt, was ihr bis dahin vollkommen unbekannt gewesen war.

Auch die Männer mußten es wie fanatischer Taumel ergriffen haben; sie sah, daß ihre Mienen verzerrt waren und sie wild durcheinander gestikulierten — hörte ihre Schreie: »Gott hat zu uns gesprochen —« — »Ich bin Gott, hat er gesagt.« (p. 149)

Pero lo más interesante sucede a continuación, porque el narrador nos brinda la oportunidad de observar un mismo hecho desde dos perspectivas diferentes:

Dann ein Mann mit einem rostigen Helm und einer schwarzen Binde über den Augen, wie Jan Zizka, der Hussit — und ihre Urahne, die Gräfin Polyxena Lambua, die hier im Turm wahnsinnig geworden war, in grauen Kerkergewand; — sie lächelte grausig zu ihr empor, und alle mischten sich unter die Aufrührer, ohne von ihnen gesehen zu werden.

Und das Ebenbild Ottokars verschmolz mit dem Lebendigen, der Mann mit dem Helm trat hinter den Schauspieler und verschwand; — statt seiner schwarzen Binde fiel plötzlich ein Schlagschatten über Zrcadlos Gesicht, und der rostige Helm war in wirres Haupthaar verwandelt. [...]

Fast im selben Augenblick kam Leben in den Schauspieler; sie hörte das Zischen, wie er die Luft heftig durch die Nasenlöcher in sich riß. Die Männer prallten zurück, als sie ihn so verwandelt sahen.

Der Gerber Havlík deutete mit steifem Arm auf die Schattenbinde und schrie:

»Jan Zizka! Jan Zizka von Trocnov!«

»Jan Zizka von Trocnov«, lief es in scheuem Geflüster von Mund zu Mund.

»Jan Zizka von Trocnov«, kreischte der tschechische Lakai und bedeckte sein Gesicht mit beiden Händen: »Die ›böhmische Liesel‹ hat gesagt, daß er kommen wird!«

Die ›böhmische Liesel‹ hat's prophezeit!« kam es wie ein Echo aus dem Hintergrund. (pp. 149-150)

Por un lado está la visión de Polyxena, quien desde que sabe qué es la “aweysha” y es capaz de practicarla, ha dejado atrás el mundo de las supersticiones porque ha encontrado el camino del conocimiento verdadero; y, por el otro lado, está el pueblo llano, que se deja llevar por la superchería e identifica a Zrcadlo con su “mesías” particular, es decir con el revolucionario Jan Zizka. A partir de este momento la situación se precipita y se inicia la revolución. Es decir que la causa definitiva de que progrese el movimiento revolucionario se encuentra en un mero acto de creencia supersticiosa, lo mismo que ocurre en *The Castle of Otranto*, donde la creencia en la maldición que recaía sobre la familia del soberano desemboca en la persecución de la heroína.

Frente a éstos se encuentran Flugbeil y Liesel, ambos los más representativos del grupo de los razonadores. Flugbeil tiene el papel de contrarrestar el exceso de superstición del resto de sus amigos. Es el único que busca poner algo de juicio en los extraños sucesos que protagoniza Zrcadlo y, en al menos dos ocasiones, aporta una visión de corte científico (cfr. pp. 24 y 86), extremo atribuible a su formación como médico. Reveladora resulta la conversación que entabla Flugbeil con Zrcadlo en el local llamado Grüne Frosch, en la que el segundo expone las teorías esotéricas que, según él, se esconden detrás de todos los fenómenos que están teniendo lugar; aquí exponemos algunas de las reacciones de Flugbeil ante su discurso:

Der kaiserliche Leibarzt glaubte zuerst, der wahre Mensch sei in dem Somnambulen erwacht, und fragte freundlich: »Nun, sagen Sie mir doch, wer sind Sie eigent — — —«, aber das Wort erstarb ihm im Mund: — Dieser Zug um die Lippen des andern! — (jetzt, jetzt wurde es deutlicher und deutlicher) — und dieses Gesicht! Dieses Gesicht! — wieder ergriff es ihn, wie damals bei Elsenwanger, nur viel klarer und bestimmter noch: Dieses Gesicht kannte er — hatte es oft und oft gesehen. — Jeder Zweifel war ausgeschlossen. (p. 96)

»Was soll ich hören? Wie soll ich es hören?« fragte der kaiserliche Leibarzt, in seinem Erstaunen völlig vergessend, daß er einen Unzurechnungsfähigen, vielleicht sogar Wahnsinnigen, vor sich hatte. Der Schauspieler beachtete ihn nicht und redete weiter mit seinen beiden Stimmen, die einander so seltsam durchdrangen und ergänzten: [...] (p. 97)

»Wie sonderbar!« überlegte der kaiserliche Leibarzt, »da spricht aus einem wildfremden Menschen, von dem ich nicht einmal weiß, wer und was er ist, mein eigenes Ich zu mir! — Hat es mich denn verlassen, und ist es jetzt sein Ich geworden? — Wenn es so wäre, könnte ich selbst doch nicht mehr denken! — Kann man denn leben, ohne ein Ich zu besitzen? — — Es ist alles dummes Zeug« fuhr er ärgerlich in seine Gedankenfolge hinein — »der starke Wein ist mir zu Kopf gestiegen.« (p. 99)

Observamos que Flugbeil mantiene un discurso basado en la lógica y en la razón, aunque a veces flaquee debido a lo extraordinario de la situación que se presenta ante sus ojos, pero, como bien se aprecia en la última de las citas, no se deja llevar por lo irracional, y prefiere pensar que ha bebido demasiado antes que aceptar algo que va en contra de sus principios.

Liesel, por su parte, no aporta una visión científica, pero, por su experiencia vital, está muy pegada a la realidad, de modo que no es dada a ver nada extraordinario en lo que le rodea. Así, por ejemplo, la normalidad con la que contempla a Zrcadlo en el primer capítulo contrasta fuertemente con la agitación que produce a los nobles:

»Ich weiß bloß, daß er Zrcadlo heißt und wahrscheinlich ein Schauspieler ist«, sagte die »böhmische Liesel« ruhig. »Er geht des Nachts in den Weinstuben herum und macht den Leuten etwas vor. — Freilich, ob er« — sie schüttelte den Kopf — »ob er selber weiß, wer er ist, hat wohl keiner herausgebracht. — Und ich kümmere mich nicht darum, wer und was meine Mieter sind. Ich bin nicht indiskret. — Pane Zrcadlo! kommen Sie! So kommen Sie doch! — Sehen Sie denn nicht, daß hier keine Gastwirtschaft ist?«

Sie ging zu dem Mondsüchtigen und faßte ihn an der Hand. — (p. 25)

Para ella Zrcadlo no es una amenaza sino simplemente un loco:

»[...] Aber nein« — sie lachte hysterisch auf — »das is alles dummes Zeug. — Es gibt doch gar keinen Teufel. — Er ist natürlich nur verrückt. — Oder ein Schauspieler. Oder alles zusammen.« (p. 45)

Frente a estos dos, destaca otro grupo de personajes que tampoco se deja llevar por la superstición, pero que tiene una interpretación de los hechos alejada de la lógica más habitual. Son representantes de diferentes teorías esotéricas, que explican los fenómenos extraordinarios a partir de éstas. Se trata de Zrcadlo —o, mejor dicho, del espíritu que se adueña de su cuerpo—, el fakir y el tártaro. Para el fakir, la inexplicable aparición de Zrcadlo en el local en el que estaban celebrando una fiesta es el resultado de sus ejercicios espirituales (cfr. p. 92); por su parte, el tártaro ve en él a un “Ewli” o “Fakirzauberer” que está siendo víctima de la “aweysha”, para después explicar detalladamente qué significan ambas cuestiones y cuál es su función (cfr. pp. 119-122); por último, el espíritu que se ha introducido en el cuerpo y la mente de Zrcadlo completa este panorama con sus teorías, en las que defiende que el auténtico yo no está en el cuerpo ni en el pensamiento de uno mismo, sino que fluye a través de él, y está presente en todas partes; también declara que están ante el comienzo de una Walpurga cósmica, explicando así todos los fenómenos sobrenaturales (cfr. pp. 98-105).

En esta lista habría que incluir también a Polyxena, si bien este personaje experimenta una evolución al respecto. Así, al comienzo, la joven justifica las extrañas sensaciones que se apoderan de ella como efecto de su “raza” o demás fuerzas sobrenaturales:

Die plötzlich erwachende, unterbewußte Erkenntnis, sich mit allem noch schlummernden und allen bereits offenbar gewordenen Eigenschaften selber erblickt zu haben, hatte das Gefühl hervorgerufen, das Gemälde ihrer Urahne sei lebendiger als irgend etwas, was sie je gesehen. [...] Ähnlich wie das Bild später auf Ottokar wirkte, so wirkte es auch auf sie; nur wurde sie davon nicht verfolgt wie er, denn sie verwuchs allmählich damit und wurde es selbst. — Und hätte sie als des Bildes lebendige Repräsentantin nicht auf Erden existiert, nie würde es Ottokar in Bann haben schlagen können; so aber war es mit der Zauberkraft ihres Blutes geladen, und das seine witterte das Vorhandensein eines wirklichen lebenden Wesens und fühlte sich magnetisch zu ihm hingezogen.

Als Polyxena später Ottokar im Dom traf — keine Macht der Welt hätte verhindern können, was damals geschehen war; das Schicksal brachte nach ehernen Gesetzen zur Reife, was längst gesät war. Was im Körper als Form versiegelt und beschlossen gelegen, hatte sich in der Tat verwandelt — war aus Samenkorn zur Frucht geworden. — Nichts sonst. (pp. 113-114)

Pero, después de oír al tártaro y sus teorías, cambia su percepción, y acepta esto como explicación a todos los fenómenos; y no sólo eso, sino que descubre que ella misma es capaz de ejercer la “aweysha”, y de esta manera contribuye a que el final no depare una destrucción absoluta.

En consecuencia, vemos que en este punto, la novela vuelve a reconciliarse con los cánones góticos, ya que el grueso de los pobladores de la obra se manifiestan claramente supersticiosos y sólo unos pocos elegidos (entre ellos, los destinados a alcanzar la vida eterna, es decir, los héroes y heroínas) se plantean otras posibles vías de explicación de los hechos más insólitos.

Para finalizar este punto, queda comprobar si en *Walpurgisnacht* los protagonistas poseen una identidad oculta que se desvela al final, y si en este “engaño” se esconde la explicación de ciertas actitudes, tal y como era característico de las novelas góticas canónicas.

Obviamente esto sí ocurre en esta tercera novela del autor austríaco, y el caso más claro es el de Ottokar, que cumple rigurosamente con todos los rasgos del héroe gótico: se trata de un joven de origen humilde, despreciado por los nobles (la condesa Zahradka en especial, que además es su madrina), pero enamorado de una muchacha de clase alta que le corresponde. En el último capítulo se revela que su madrina es su verdadera madre, por lo tanto, las premoniciones de Liesel que hacían referencia a que

Ottokar pertenecía a la raza de los Borivoj era cierta, y de esta forma se puede explicar el hecho de que, en el fragor revolucionario, el gentío popular lo identificara como su emperador y fuera coronado junto a Polyxena en la iglesia (cfr. pp. 207-209).

Estrictamente éste es el único personaje que sufre una transformación en su identidad a lo largo del relato, pues el caso de Zrcadlo tiene lugar en un ámbito distinto y su repercusión es diferente. Lo primero que llama la atención es que de ese personaje prácticamente no sabemos nada, tan sólo que es un cómico —«Schauspieler» es la palabra alemana empleada— y que vive en alquiler en casa de Liesel; y esa misma información será la que tendremos de él al final. Todas las transformaciones que se operan en él (como Bogumil Elsenwanger, como el joven Flugbeil y como Jan Zizka) son por efecto de la Walpurga cósmica, o de la “aweysha”, según quién lo explique, y en realidad son los espíritus de otras personas los que, al adueñarse de él, hacen posible tal fenómeno. Por lo tanto, no hay una nueva identidad.

Junto a todo lo dicho, es necesario mencionar un último aspecto de gran trascendencia en la obra y que interfiere considerablemente en su posible adscripción al género gótico. Nos referimos a la fuerte crítica social que se ejerce sobre los estamentos superiores y sobre los cabecillas revolucionarios. Los primeros son puestos en ridículo constantemente, los segundos tachados de extremistas, interesados y ambiciosos.

Especialmente feroz es la crítica a los nobles, quienes son ridiculizados al máximo y en quienes apenas se vislumbra una virtud. La ridiculización procede de la situación en la que se encuentran, pues, a pesar de ser ellos quienes ostentan el poder y poseen el dinero, son intimidados y amenazados por quienes debieran ser sus súbditos. Pero esto no es todo, pues acumulan otras muchas cualidades que ahondan aún más en esta caracterización como, por ejemplo, el hablar un alemán incorrecto y mostrarse extremadamente miedosos. En la siguiente escena se observa el efecto que esta combinación de rasgos puede producir:

»[...] Daß Sie sich nicht gefirchtet haben, Herr Hofrat?! Was, wenn Sie unten in Prag den Preißen in die Hände gefallen wären?« fuhr sie laut, zu dem Edlen von Schirnding gewendet, fort.

»Den Preißen? — Wir gehen doch jetzt Hand in Hand mit den Preißen!«

»So? Ist der Krieg also endlich aus! No ja, der Windichgrätz, der hat's ihnen halt wieder amal gegeben.«

»Nein, Gnädigste, wir sind mit die Preußen« — meldete sich der Pinguin — »will sagen mit 'denen' Preißen — schon seit drei Jahren gegen die Russen verbündet und —« (»Ver-bin-dät!«

— bekräftige der Baron Elsenwanger.—) »— und kämpfen Schulter an Schulter mit ihnen. [...]« (pp. 11-12)

También se dice de ellos que son como «Windhunde» (cfr. p. 88) y son tachados de borrachos (cfr. pp. 90-91); el Barón está rodeado de libros «von denen er in seinem Leben auch nicht ein einziges jemals berührt hatte» (p. 108); y, por su parte, Flugbeil, aparece al final solo y desvalido, incapaz de abrir una maleta, a la que incluso personifica, tal es el estado de humillación, indefensión y desesperación en el que se encuentra:

Nur noch zwei Koffer konnten die heißersehnten Beinhüllen bergen: entweder der eine — eine langgestreckte Kanaille aus Leipzig — von Mädler & Co. — oder der ander, ein starrer Granitwürfel aus grauer Leinwand, regelmäßig behauen in der Form wie ein Eckstein zu Salomons Tempel. [...] Zuerst ein prüfendes Abtasten, ein fast zärtliches Drücken und Kneten der vorspringenden Knöpfe und Warzen, dann ein ärgerliches Zerren an der messingnen Unterlippe, sogar Fußtritte — schließlich: (psychologische Schreckversuche sollten es wohl sein) Aufrufungen des Fürsten der Unterwelt — — aber alles war umsonst.

Nicht einmal den Regungen des Mitleids war der Sprößling der Firma Mädler & Co. zugänglich: Es ließ ihn kalt, daß der Herr kaiserliche Leibarzt sich in der Hitze des Gefechts die Schleppe seines Hemdes abtrat — der herzzereißende Leinwandschrei des schönen Büßergewandes verhallte ungehört in der Luft.

Der Pinguin entwurzelte ihm das linke lederne Ohr, warf es wutfauchend dem hämisch grinsenden Spiegelschrank ins Gesicht: vergebens; der Sachse tat den Mund nicht auf! (pp. 175-177)

En cada página del libro se esconde el reproche o la mofa, unas veces de forma más abierta y cruel, otras velada y contenida, pero siempre está presente. La cuestión es que la crítica social está por encima de cualquier otro aspecto susceptible de ser analizado en los personajes, y todo queda subordinado a esta función. Por eso las dicotomías, aunque las hay, quedan en un segundo plano, porque el autor pone mucho más énfasis en presentar este otro matiz.

8. 7. El cronótopo gótico

Hasta el momento hemos observado que en *Walpurgisnacht* concurren gran parte de las características de la novela gótica, si bien es verdad que algunas de ellas sólo están presentes de forma testimonial, mientras que la presencia de otras es cuestionable. Esto implica que la obra guarda en general una apariencia gótica, pero que

con los resultados obtenidos por ahora no es posible afirmar nada más. Por eso, este último punto del análisis será decisivo, ya que el compendio de características que se aglutan en torno al cronotopo gótico, es la verdadera esencia de este tipo de novelas.

Si, como hemos señalado con anterioridad, el elemento aglutinador del eje espacio-tiempo en el género gótico es el castillo medieval, no cabe duda que *Walpurgisnacht* supone un regreso a los orígenes de este tipo de novelas, ya que el centro neurálgico de esta obra vuelve a ser un castillo, a pesar de las diferencias que presenta el Hradschin meyrinkiano con respecto a las construcciones medievales de Walpole o Radcliffe. La lectura del primer capítulo es suficiente para comprobar que el Hradschin condensa aquello que expusimos en el epígrafe dedicado al cronotopo gótico al comienzo de este estudio: «un mundo de sensaciones encontradas: protección y amenaza, placeres y torturas, cobijo y encierro, refinamiento y残酷, belleza y horror, tiranía y justicia, dominación y sumisión»³¹. De modo que esta construcción praguense reúne todas las connotaciones de sus análogos góticos. De lo que se trata ahora es comprobar si en este escenario las coordenadas de espacio y tiempo forman una unidad.

El marco escénico principal de *Walpurgisnacht* evoca con fuerza un tiempo lejano: el pasado histórico medieval. No sólo el trazado de sus calles o la presencia de edificios construidos en aquellas épocas dan fe de ello, sino también las leyendas que circulan en torno a ciertos edificios (el tesoro que se cree que oculta el jardín del palacio de la condesa Zahradka), la historia real y documentada que describe los acontecimientos que se han producido entre sus muros o el hecho de que los descendientes de los señores feudales que otrora gobernaran el país sigan siendo los habitantes del lugar. Otra circunstancia que avala la presencia del tiempo en el espacio es la constante e ineludible repetición de acontecimientos a lo largo de los siglos, a la que se alude en esta obra con tanta intensidad. Así, por ejemplo, el eje argumental principal presenta los acontecimientos relacionados con la revolución del proletariado como si fueran exactamente iguales a los acaecidos durante la revolución husita (en realidad, se trata de una ficción y no se refleja fielmente la historia, pues aunque sí toma los nombres de algunos revolucionarios reales, los hechos históricos no sucedieron tal y

³¹ Véase p. 97 de este trabajo.

como se presentan aquí); de este modo, los personajes creen estar reviviendo ese sangriento momento (cfr. pp. 151-153, 204-205 y 206-216). En consecuencia, Praga es retratada como una ciudad abocada a una situación de guerra y destrucción perpetuas, y el origen de ello está en sí misma, en sus aguas teñidas de sangre (cfr. pp. 50-51 y 124-125).

Pero este fenómeno no está reservado únicamente a los acontecimientos históricos, algunos personajes, especialmente los nobles, tienen dificultades para discernir el ayer y el hoy, simplemente porque los sucesos actuales guardan gran similitud con los presenciados por ellos en el pasado; esto implica que están sometidos a una percepción subjetiva del tiempo, aspecto en el que nos centraremos más adelante. Un ejemplo ilustrativo se aprecia en estas líneas:

»Sie werden ihn nicht retten können, Flugbeil«, sagte die Gräfin und sah wartend unverwandt zur Tür. Es ist wie damals. Wissen Sie! Er hat den Dolch im Herzen stecken. — Sie werden wieder sagen: Hier ist leider jede menschliche Kunst am Ende.«

Der kaiserliche Leibarzt verstand im ersten Moment nicht, was sie meinte. Dann begriff er mit einemmal. — Er kannte das an ihr. Sie verwechselte die Vergangenheit mit der Gegenwart — pflegte dergleichen zuweilen zu tun.

Dasselbe Erinnerungsbild, das ihr Gedächtnis verwirrte, wurde plötzlich auch in ihm lebendig: Vor vielen, vielen Jahren hatte man in ihrem Schloß auf dem Hradšchin ihren Sohn erstochen ins Zimmer hineingetragen. Und vorher ein Schrei im Garten, das Bellen des Hundes — alles genau wie heute. (p. 15)

Pero también la acción de los personajes, especialmente nobles y burgueses, es decisiva a la hora de crear un espacio que evoca un tiempo pretérito e histórico, pues ellos representan un modo de vida obsoleto y anclado en el pasado. Y este estancamiento se refleja en todas y cada una de las facetas de sus vidas, como, por ejemplo, en la pervivencia de costumbres un tanto decadentes (cfr. p. 10), en la no aceptación de los cambios que conlleva el progreso industrial que está teniendo lugar (cfr. p. 29), o en su forma de vestir:

»Was, macht er eigentlich so den ganzen lieben Tag lang?« fragte der Leibarzt Thaddäus Flugbeil, der mit seinem klugen, glattrasierten, faltigen Gesicht über dem altmodischen Spitzenjabot wie ein schemengleicher Ahnherr der Gräfin gegenüber in einem Ohrenstuhl kauerte, die unendlich langen, dürren Beine affenhaft fast bis zum Kinn emporgezogen. [...] (pp. 7-8)

Gleich darauf öffnete sich die geschweifte, dunkle, mit einer Schäferszene bemalte Mahagonitür, und der Herr Hofrat Kasper Edler von Schirnding trat ein — wie gewöhnlich, wenn er zur Whistpartie ins Palais Eisenwanger kam, mit engen schwarzen Hosen angetan und den ein wenig rundlichen Leib in einen Biedermeiergehrock von hellem Rehbraun aus wunderbar weichem Tuch gehüllt. (p. 8)

También los pesados muebles y la decoración obsoleta de sus palacios, que recuerda a la de los antiguos castillos medievales, se erigen en un símbolo visible de su estancamiento, como se aprecia en esta descripción del Elsenwanger Palais:

Die lebensgroßen Gemälde darin waren ohne Rahmen in die Täfelungen der Wände eingelassen: Porträts von Männern in Lederkollern, Pergamentrollen gebieterisch in den Händen haltend — Frauen dazwischen mit Stuartkragen und Puffen an den Ärmeln — ein Ritter in weißem Mantel mit Malteserkreuz, eine aschblonde junge Dame im Reifrock, Schönheitspflasterchen auf Wange und Kinn, ein grausames, wollüstig-süßes Lächeln in den verderbten Zügen, mit wundervollen Händen, schmaler, gerader Nase, feingeschnittenen Nüstern und feinen, hochgeschwungenen Brauen über den grünlichblauen Augen — eine Nonne im Habit der Barnabiterinnen — ein Page — ein Kardinal mit asketischen, mageren Fingern, bleigrauen Lidern und versunkenem, farblosem Blick. So standen sie in ihren Nischen, dass es aussah, als kämen sie aus dunklen Gängen herbei ins Zimmer, aufgeweckt nach jahrhundertelangem Schlaf infolge des flackernden Glanzes der Kerzen und der Unruhe im Haus. (pp. 14-15)

Sin duda, es en los palacios de los nobles donde se concentra al máximo esta sensación de inmovilismo, al fin y al cabo es su lugar más sagrado, el último bastión defensivo de su obsoleta existencia, por ello da la sensación de que allí ni siquiera se renueva el aire y todo permanece como hace siglos, preservado del uso cotidiano para que no se deteriore:

Außer ein paar geschnitzten Stühlen mit hohen vergoldeten Lehnen und einem Tisch standen keinerlei Möbel in dem langgezogenen, gangartigen Raum — der dumpfe morsche Geruch und die Staubschicht auf dem Steinboden verrieten, dass er nie gelüftet wurde und seit langem nicht mehr betreten worden war. (p. 14)

[...] der alte Meißner Kamin, die Sofas, Kommoden, Sessel, der wohl hundertflammige venezianische Kerzenluster, bronzenen Büsten, eine Ritterrüstung — — alles war mit Tüchern umhüllt wie vor einer Versteigerung; sogar über den zahllosen Miniaturporträts, die die Wände von oben bis unten bedeckten, hingen Gazeschleier — »zum Schutz gegen die Fliegen« glaubte der Student sich zu erinnern, daß es ihm einmal die Gräfin gesagt hatte, als er, damals ein Kind noch, sie nach dem Grund dieser sonderbaren Abwehrmaßregeln gefragt hatte. [...] Der ewig gleiche Eindruck des Zimmers ließ nie einen neuen Entschluß in ihm aufwachen; in demselben Augenblick, wo er den Raum betrat, war er stets wie zurückgeschraubt in die Stunde, als er hier das erstmal seinen Besuch machen mußte, und kam sich vor, als sei sein ganzes Wesen ebenfalls in Rupfen und Leinwand eingenäht —»zum Schutz gegen Fliegen«, die es gar nicht gab. (pp. 59-60)

Pero, además, estos personajes viven alimentándose del pasado, aunque para alguno de ellos esto sucede muy a su pesar:

Nur die einzige Furcht blieb ihm [Flugbeil] als Ernte: daß er blitzartig mit dem innern Empfinden einen Moment lang begriffen hatte —was er früher niemals richtig zu verstehen fähig gewesen war —, nämlich die seltsamen be fremdlichen Seelenzustände der Gräfin, die bisweilen sogar historische Ereignisse aus der Zeit ihrer Ahnen als gegenwärtig empfand und mit ihrem Alltagsleben unentwirrbar zu verknüpfen pflegte.

Er empfand es wie einen unwiderstehlichen Zwang, daß er sagen mußte: Wasser bringen! Verbandszeug! — daß er sich wieder, wie damals, herabbeugte und nach dem Aderlaßschnepper

in seiner Brusttasche griff, den er aus alter, längst überflüssig gewordener Gewohnheit immer bei sich trug. (p. 16)

De modo que, la identificación entre el tiempo y el espacio es tal, que, a pesar de presentar unos hechos que se desarrollan en algún momento de principios del siglo XX, la caracterización del espacio y de la sociedad que vive en él provoca que el lector perciba un marco temporal distinto, muy anterior al que se indica en sus páginas. Por lo tanto, aquí ya se aprecia un elemento claramente transgresor.

A pesar de que la primera premisa del cronotopo gótico está tan bien representada, la segunda, el sentimiento del espacio como amenaza, no logra imponerse. Como ya hemos descrito con anterioridad, los perseguidos de la trama principal son los habitantes del Hradschin por derecho propio y éste es su refugio, mientras que quienes amenazan su seguridad y su modo de vida proceden del exterior; por ello, ni Zahradka, ni el Barón Elsenwanger, ni Flugbeil sienten el castillo como un lugar amenazador, sino todo lo contrario. Sólo al final, cuando las hordas se encaminan al Hradschin, se menciona que la nobleza ha huido, pero la connotación es otra, porque lo que hacen es abandonar el hogar que está siendo atacado (cfr. pp. 191-192), y no huir de un encierro, como hacían los héroes perseguidos de las novelas góticas inglesas. Aun así, la torre Daliborka es un buen ejemplo de edificio amenazador, quizás el único. La forma en que es descrita es significativa, y aún más lo es la historia que encierran sus paredes; pero curiosamente no llega a desplegar todas sus connotaciones, entre otras razones porque su función en la trama es secundaria; la Daliborka sólo aparece en dos ocasiones: en la primera es utilizada como punto de encuentro entre Ottokar y Polyxena, y la segunda como lugar de reunión de los revolucionarios. Además, los nobles, que en épocas pasadas fueron las principales “víctimas” de esta construcción (la antepasada de Polyxena fue condenada a morir aquí), no entran en contacto con ella en el transcurso de la novela; bien es cierto que la revuelta que pretende acabar con ellos se está organizando precisamente en esta torre, pero los nobles permanecen ajenos a estas intrigas, de modo que no son conscientes de la amenaza que proyecta esta edificación. Sólo hay un personaje que sienta en su propia piel el peso del singular edificio y, sobre todo, de su entorno, y ése es Polyxena, la sobrina de la condesa Zahradka; lo curioso del caso es que la amenaza que siente no va dirigida contra ella, sino contra su amado

Ottokar, aún así, es la única escena de toda la obra en la que el espacio asume las connotaciones más característicamente góticas. De lo dicho se deduce que en esta obra está fallando uno de los pilares fundamentales del género gótico.

Otro componente del cronotopo gótico es la presencia de una oscura historia familiar que se convierte en el origen de las amenazas que acechan a los protagonistas. El caso de Ottokar es claro al respecto: poco se sabe de él, tan sólo que se llama Ottokar Vondrejc, tiene diecinueve años, es hijo adoptivo de una familia humilde y ahijado de la oscura e intrigante condesa Zahradka. Pronto sale a la luz que además está expuesto a una serie de amenazas que ignora y es la vieja prostituta la encargada de revelárselas a través de su vaticinio: pretender el trono de Bohemia y relacionarse con alguna mujer de la estirpe Borivoj podría poner su vida en peligro; estas palabras desencadenan su desasosiego y hacen que se sienta intimidado, pues reconoce que la primera de las advertencias va dirigida contra sus deseos más íntimos e irrefrenables, por lo tanto, estas amenazas que le revela Liesel son las que lo convierten en una víctima, en un héroe gótico. Sin embargo, Ottokar poco puede hacer por evitar el peligro, pues desconoce que su amada Polyxena es una Borivoj; de modo que el joven no puede hacer nada para cambiar su destino; al dejarse arrastrar por sus pasiones, sin él saberlo, está caminando directo hacia la muerte. Pero eso no es todo, pues, como no podría ser de otra forma, en los capítulos finales se desvela su verdadera identidad: que es hijo natural de su madrina y mecenas, la condesa Zahradka. Ahora se entienden todos los acontecimientos de su vida mucho mejor: la relación de amor-odio que le une a la condesa; su inexplicable atracción por el cuadro de Polyxena Lambua y posteriormente por su descendiente viva, la joven Polyxena; las palabras de la prostituta en las que le decía que él y su amada pertenecían a la estirpe de los Borivoj; el hecho de que él albergue el deseo de ser rey de Bohemia y que durante la Walpurga cósmica la muchedumbre lo reconozca como su rey. Porque esta revelación deja claro que la causa de todas las amenazas que le acechan está relacionada con un gran secreto familiar: que Ottokar es descendiente de los Borivoj, y que, por lo tanto, es heredero de todas las maldiciones que pesan sobre este nombre. Al final muere, tal y como había predicho Liesel, ya que no puede haber otra salida para un Borivoj. Por lo tanto, la figura de Ottokar es análoga a la de muchos héroes góticos, víctimas de una amenaza de la que ignoran su origen y víctimas de su

propia familia. La diferencia es que Ottokar no se salva de la amenaza, aunque su recompensa llega en el ámbito espiritual, como ya es habitual en Meyrink.

La otra gran amenaza que se escenifica en esta obra es la que ejercen los revolucionarios sobre los nobles. En este caso no se puede decir que detrás de esta acción se escondan las intrigas familiares, en cambio sí está, y a cara descubierta, la fuerza de la tradición que siempre ha enfrentado a los grupos sociales. Por lo tanto, en las dos tramas se constata otro punto en común con el cronotopo gótico: que los protagonistas no participan activamente de los hechos que originaron su amenaza, sino que son víctimas de una situación heredada, contra la que ellos no pueden luchar.

La percepción subjetiva del espacio y del tiempo es el aspecto en el que nos centraremos a continuación. En el epígrafe dedicado al marco escénico ya tratamos este punto y vimos que sí se da este recurso aunque no recibe una atención destacada, sobre todo si lo comparamos con algunas obras maestras del género gótico o, incluso, con la primera novela del autor austriaco. Éste es un comienzo desalentador, pues generalmente el aspecto espacial está mucho más presente que el temporal y su representación en la obra literaria es también más decisiva a la hora de configurar el cronotopo. Esto no es diferente en *Walpurgisnacht*, donde la representación del tiempo parece abandonada, o quizás simplemente pase inadvertida. No son frecuentes las indicaciones temporales de ningún tipo: apenas se mencionan fechas o momentos del día concretos, o se alude al discurrir de las horas o los días, ni siquiera la alusión a actividades cotidianas como el levantarse, comer o cenar ayudan a crear la imagen del paso de los días. La primera mención la encontramos en la página doce, pero es bastante imprecisa:

Ein dumpfes, langgezogenes Geheul klang durch die Sommernacht aus dem Garten herauf und schnitt ihm die Rede ab — — —: [...] (p. 12)

Habrá que esperar al segundo capítulo para encontrar un dato más concreto, donde se alude a que actualmente es 1 de mayo y que la escena que inauguró la obra tuvo lugar la noche anterior (cfr. pp. 29). Así es como el lector entra en contacto con la realidad temporal de la obra.

Un análisis más detallado de la representación temporal arroja el siguiente resultado: en primer lugar, que el tiempo real y objetivo transcurrido desde el comienzo

hasta el final es de aproximadamente un mes (desde la noche del 30 de abril hasta el uno de junio, tal y como se informa en las últimas frases del libro). Segundo, que la narración de los acontecimientos es lineal, y sólo es reseñable una analepsis completiva que comienza en la página 204 y termina en la 207, la cual se encarga de restaurar la paralipsis que afectaba a los acontecimientos vividos por Ottokar y Polyxena desde el día en que se celebró la reunión de los revolucionarios en la Daliborka hasta los momentos álgidos de la revuelta. En tercer lugar, se observa que la narración se detiene únicamente en los sucesos de cuatro días o períodos en concreto: el comprendido entre la noche del 30 de abril al día 1 de mayo; los sucesos ocurridos en una semana más tarde, en un día sin determinar (cfr. pp. 81-106); los de la tarde del 16 de mayo, festividad de San Juan Nepomuceno y la noche siguiente; y, finalmente, los que se centran en los últimos días del mes de mayo; los espacios de tiempo que median entre unos y otros son obviados por completo. El último punto que hay que resaltar es el hecho de que no es posible fechar el tiempo del relato en un año concreto; es verdad que se encuentran una serie de datos que hacen referencia a un tiempo cercano al de la fecha de composición, pero son muy imprecisos, por regla general; sólo la mención al vino que toma Flugbeil en el Grüne Frosch —un Melniker de 1914— nos ayuda a contextualizar la obra con más exactitud.

Por otro lado, en ocasiones se pueden leer frases como: «Es dauerte eine Ewigkeit, bis die Gesellschaft sich endlich trennte» (p. 131) o «Ein Sinnenrausch, an dem jeder Zeitbegriff zerschellte» (p. 78), que dejan al descubierto un tiempo sentido, que se ordena de forma diferente al que marcan el reloj o el calendario. Esta otra cita más extensa es aún más interesante:

Eine Erkenntnis, schneller als ein Gedanke und schneller, als daß er sie richtig hätte erfassen können, durchzuckte ihn [Flugbeil] und ließ das dumpfe, rasch verdämmernde Gefühl in ihm zurück, daß die »Zeit« nichts als eine diabolische Komödie sei, die ein allmächtiger unsichtbarer Feind dem menschlichen Gehirn vorgaukelt. (p. 16)

La reflexión de Flugbeil es muy ilustrativa, pues anticipa la que será la configuración del otro eje temporal, el subjetivo, en esta tercera novela de Meyrink.

La percepción que cada uno tiene del transcurso del tiempo depende de la situación que esté viviendo en esos momentos; esta afirmación, que es universal y no sólo aplicable a la obra literaria, se manifiesta claramente en esta novela. Es un hecho

que sólo afecta a un personaje cada vez, y lo hace en ocasiones muy concretas, como por ejemplo a Flugbeil cuando está solo en su habitación, esperando a que su criado lo ayude a escapar del Hradshin:

In unerträglicher Langsamkeit, mit schwer bleiernen Gewichten an den sonst so beschwingten Füßen schleppen sich die Stunden für den Pinguin dahin. (p. 193)

Pero a nivel narrativo existen otros recursos para expresar esto mismo y Meyrink hace buen uso de ellos. Así, por ejemplo, es muy llamativo que en una narración tan poco marcada temporalmente como ésta, de repente y en unas pocas páginas se agolpen numerosas señales que indican el paso del tiempo, inundando el relato:

Er sah wie durch einen Nebelschleier hindurch, daß Polyxena zu der Standuhr neben der Tür huschte, die Leinwandhülle beiseite zog und die stillstehenden Zeiger auf die Ziffer VIII schob. Er verstand, daß dies die Stunde eines Stelldicheins sein sollte, [...] (p. 67)

Dann fiel ihm ein, daß Polyxena um acht Uhr zu ihm kommen werde; er hörte die Türme ein Viertel schlagen,[...] (p. 68)

Er trat durch die schwarz-gelbe Pforte in den Vorhof der »Daliborka« — wußte, daß die nächste Stunde ein furchtbare, endloses Minutenzählen sein würde: [...] (p. 68)

In dem Lindenhof atmete die taukühe Feuchte der Abenddämmerung, aber immer noch stand das Fenster des Wärterhäuschens offen. (p. 69)

Im Zimmer schlug eine Uhr leise und metallisch halb acht. (p. 70)

Der Student hob den Blick von der schattengestreiften Erde — — »Wenn nur die Glocken endlich schlagen wollten und die Totenstille unterbrechen.« (p. 70)

Jeden Augenblick glaubte er ein leises Geräusch von draußen zu hören, und das Herz blieb ihm stehen bei dem Gedanken, »sie« müsse es sein. Dann zählte er die Sekunden, bis sie seiner Berechnung nach sich hereintasten müßte, [...] (p. 73)

Lo que separa esta última frase, en la que se alude a la proximidad del encuentro entre los dos amantes, del momento en que éste se produce (cfr. p. 77) es una larga digresión de Ottokar que contribuye a hacer aún más larga la espera. El tiempo se alarga, se desvirtúa. Es obvio que, de esta manera, el tiempo pasa a ocupar un lugar central dentro de la narración, desplazando la atención del lector hacia este aspecto. Es una manipulación del narrador para desequilibrar la balanza y, por lo tanto, para crear una imagen no objetiva.

Sin embargo, una observación más minuciosa, nos permite comprobar que el tiempo subjetivo también se manifiesta a través de un fenómeno mucho más amplio y que afecta a la configuración global del mismo. La primera muestra de esta otra

manifestación temporal la encontramos ya en las primeras páginas y se repite insistentemente, a lo largo del primer capítulo:

Nur die einzige Furcht blieb ihm als Ernte: daß er blitzartig mit dem innern Empfinden einen Moment lang begriffen hatte — was er früher niemals richtig zu verstehen fähig gewesen war —, nämlich die seltsamen befremdlichen Seelenzustände der Gräfin, die bisweilen sogar historische Ereignisse aus der Zeit ihrer Ahnen als gegenwärtig empfand und mit ihrem Alltagsleben unentwirrbar zu verknüpfen pflegte. (p. 16)

Pero, al contrario de lo que insinúa la reflexión de Flugbeil, esta singular percepción del tiempo, en la que pasado y presente se funden para crear una nueva dimensión, no se circscribe únicamente a la condesa Zahradka, pues también le afecta a él mismo:

Erst als der Atmenhauch aus dem Munde des Ohnmächtigen seine prüfenden Finger traf und sein Blick zufällig auf die nackten, weißen Schenkel Bozenas fiel, [...] kam er wieder völlig ins Gleichgewicht: Das Bild der Vergangenheit löste sich angesichts der fast schreckhaften Gegensätze zwischen blühendem jungem Leben, der Totenstarre des Bewußtlosen, den schemenhaften Gestalten der Ahnengemälde und den greisenhaft gefürchten Zügen der Gräfin wie ein verdunstender Schleier von der Gegenwart. (p. 17)

En lo sucesivo, la narración nos va presentando cada vez personajes nuevos que irán sucumbiendo a esta percepción (el Barón Elsenwanger, Polyxena, Ottokar), así como nuevas situaciones que demuestren de forma práctica que esto no sólo responde a la percepción de determinadas figuras, sino que es otra dimensión temporal que rige en el universo de esta obra: las voces tienen una misteriosa doble tonalidad, una del pasado y otra del presente (cfr. pp. 96-97); la sangre fluye del pasado al presente, unificándolos (cfr. p. 112) y los acontecimientos históricos del presente son idénticos a los del pasado (cfr. pp. 151-152).

El final de la obra es esclarecedor. El criado de Flugbeil, Ladislaus Podrouzek, regresa a lo que fue el hogar de su señor, entonces ocurre lo siguiente:

Ladislaus folgt seinem Blick und bemerkt den Kalender: »Gut, daß ich's siech. Der Knäherr mächt sich schön giften, wenn er wüßt, daß er's vergessen hat« — und er reißt, bis Ziffer »1. Juni« erscheint, die verjährten Zettel ab und mit ihnen das Datum der Walpurgisnacht. (p. 218)

Esta inocente frase supone la confirmación de los dos ejes temporales de la obra. Por un lado, nos permite contabilizar el número de días “reales” que han transcurrido desde el comienzo hasta el final; y, por el otro, que el tiempo es, a la vez, esa “mentira diabólica” a la que aludía Flugbeil al comienzo, ya que para los protagonistas, como para el calendario del que no se han arrancado las hojas, el tiempo ha permanecido estancado,

han vivido una larga noche de Walpurga; esa Walpurga cósmica de la que hablaba Zrcadlo:

In jedem Jahr einmal, am 30. April, ist Walpurgisnacht. Da, heißt es im Volksmund, wird die Welt des Spukes frei. — Es gibt auch kosmische Walpurgisnächte, Exzellenz! [...] Jetzt ist der Anbruch einer solch kosmischen Walpurgisnacht.
Da kehrt sich das Oberste zu unterst und das Unterste zu oberst. Da platzen Geschehnisse beinahe ohne Ursache aufeinander — [...] (p. 104)

Ya sólo nos resta comprobar la relación entre el elemento fantástico y la unidad espacio-temporal para terminar de desmenuzar hasta qué punto el cronotopo de *Walpurgisnacht* coincide con el del género gótico.

Parece claro que los elementos fantásticos, que también son los encargados de escenificar la amenaza, tienen un estrecho vínculo con las coordenadas de espacio y tiempo. El eje espacial lo determina la ciudad de Praga y su castillo, un lugar que, tal y como se representa en esta obra, está suficientemente abonado para los hechos fantásticos: con sus aguas que hablan de guerras y destrucción perpetuas, con sus palacios que esconden infamias secretas tras sus muros y jardines, y con sus habitantes, herederos y víctimas de todo lo anterior. El eje temporal viene determinado por una fecha clave, el 30 de abril, la noche de Walpurga, cuando los espíritus se liberan y entran en contacto con el mundo que conocemos como real.

La coincidencia de ambas coordenadas es lo que desata los hechos aquí relatados. Sólo de esta manera se pueden entender las sucesivas transformaciones de Zrcadlo, primeramente adoptando la expresión de Bogumil Elsenwanger, después la de Flugbeil de joven, y por último la del líder revolucionario Jan Zizka; todos ellos muertos, porque el comediante se convierte en la puerta de entrada de los espíritus que vienen del otro mundo a encontrarse con sus descendientes, los únicos que pueden acabar la tarea que ellos comenzaran. Sólo así se comprende la repetición de los acontecimientos históricos y que la revolución esta vez terminara con éxito para los revolucionarios, consiguiendo echar del Hradschin a la poderosa pero carcomida nobleza, poniendo en su lugar el germen de algo elegido por el pueblo. Los hechos fantásticos eran necesarios para acabar con el inmovilismo que se perpetuaba en la ciudad medieval, pero para que se produjeran era necesaria la llegada de una Walpurga cósmica.

* * *

Dicho esto, llega el momento de realizar un balance final. Es indudable que esta obra mantiene en vigor buena parte de los parámetros góticos, entre ellos los más obvios, como son el aspecto externo de la disposición espacial y todo lo relacionado con la configuración de los personajes. Sin embargo, hay inconsistencias importantes en algunos componentes góticos fundamentales, pues la amenaza no se materializa perfectamente en el espacio, el suspense no abarca toda la narración y la presencia del elemento fantástico es discutible. Es decir, que estos componentes sí se encuentran en la obra, pero su ejecución no está lo suficientemente bien diseñada como para crear el efecto deseado. Prima lo esotérico y la crítica social sobre todo lo demás. Por otro lado, la fuerte presencia de estos dos elementos que acabamos de mencionar, confieren al texto un tono transgresor muy similar al que caracterizó a la novela gótica del siglo XVIII y principios del XIX, sobre todo porque el final de la obra presenta la confirmación y, por lo tanto, el triunfo del mundo esotérico, algo difícilmente conjugable con el espíritu “técnico” y empírico de la época en que Meyrink escribió la novela.

Especialmente interesante es la cuestión espacial, en cuanto que presenta un marco escénico que consigue evocar a la vez dos realidades tan diferentes como son la Praga medieval y la de comienzos del siglo XX. Por lo tanto, esta novela juega también con la ambivalencia. Lo mismo puede decirse de la otra cara de la moneda, es decir, del tiempo de la narración, a medio camino entre una época de un pasado remoto sin definir y un presente cercano al del autor durante la redacción de esta obra.

La impronta gótica de la obra es incuestionable, en la medida en que cumple la gran mayoría de las premisas que impone el género, mientras que sólo una está totalmente ausente. Podríamos concluir que es una obra gótica, pero de baja intensidad.

9. DER WEIßE DOMINIKANER

De las cinco novelas publicadas por Gustav Meyrink, ésta es la que menos atención ha acaparado entre los críticos y es, en general, la peor valorada de todas. Así, por ejemplo, Florian Marzin se muestra implacable contra *Der weiße Dominikaner* al afirmar que:

An vielen Stellen im „Weißen Dominikaner“ lassen sich Parallelen zu dem „Grünen Gesicht“ aufzeigen, die darin koinzidieren, daß in dem später erschienen [sic] Roman nichts Neues mehr gesagt wird. Es führt auch keinen Schritt weiter, Meyrinks Jenseitsvorstellungen und deren Abgrenzung zu kirchlichen und spiritistischen aufzuzeigen, da sich der Autor nicht die Mühe macht, diese in der Romanhandlung symbolisch oder allegorisch einzukleiden.¹

Los reproches que se han vertido sobre esta obra giran en torno a dos cuestiones principalmente; por un lado se critica el excesivo contenido de carácter ocultista, que lo impregna todo y que, a juicio de Florian Marzin, apenas permite sobrevivir a lo específicamente literario:

¹ F. Marzin, *Okkultismus und Phantastik...*, cit., p. 95.

Der Schritt vom Roman mit okkultem Hintergrund zum Traktat, das nur unvollkommen hinter einer Romanhandlung verborgen wird, ist im „Weißen Dominikaner“ endgültig vollzogen. [...] Die noch im „Grünen Gesicht“ vorhandenen Stellen schriftstellerischer Brillanz fehlen hier vollständig, sie sind zugunsten der Darstellung des Okkultismus verschwunden [...].²

También Ralf Reiter coincide en este juicio y lo emplea para justificar la amplia atención que él dedica a la doctrina ocultista meyrinkiana a la hora de abordar el estudio de esta novela:

Es soll nun nicht Ziel dieses Kapitels sein, die okkultistische Durchdringung des Textes bis ins kleinste aufzuzeigen, denn dies wäre ein problematisches Unterfangen, das Gefahr läuft, sich im wirren, widersprüchlichen esoterischen Kosmos des Gustav Meyrink zu verrennen und einer literaturwissenschaftlichen Annäherung an den Roman im Wege zu stehen, auch deshalb, weil es zu keiner echten Transformation okkuler Vorstellungen in einen ästhetisch befriedigenden literarischen Text kommt. Der »Weiße Dominikaner« ist jedoch derart stark von esoterischer Didaxe dominiert, daß ein rudimentäres Eingehen auf den Okkultismus nötig wird.³

El otro aspecto criticado es la escasa cohesión entre los diferentes elementos que integran la trama, y en este punto es de nuevo Florian Marzin quien se manifiesta con mayor contundencia al afirmar que: «Die Handlung als solche ist ein Konglomerat aus okkulten Traktat und Einzelepisoden, die keinen inneren Zusammenhang aufweisen»⁴.

Pero no todas las opiniones vertidas sobre esta novela son negativas, pues Frans Smit dice compartir la opinión de Raymond Abellio, Gérard Heym y Arnold Plöhn⁵ cuando afirma que se trata de la mejor obra del autor y aprecia en ella cualidades que, a su entender, no han sido superadas por ninguna de las otras novelas:

Eine Anzahl von Meyrink-Kennern hält den »weißen Dominikaner« für Meyrinks bestes Buch. [...] Meine persönliche Ansicht ist, daß Meyrink hier in bezug auf die doppelte Thematik und den kristallklaren Stil auf einem nicht wieder erreichten Höhepunkt seines Oeuvres angelangt ist. Was dagegen Komposition, Spannungsaufbau und Wahl der Motive betrifft, halte ich den „Engel“ für sein bestes Werk.⁶

Ciertamente, el comienzo de la novela es prometedor, pues conjuga todos los elementos que el lector experto espera encontrar en un escrito de Gustav Meyrink: la historia de una saga familiar fuertemente anclada en el edificio que ha sido habitado por dicha familia generación tras generación; la presencia de una leyenda acerca de la

² *Ibidem*.

³ R. Reiter, *Das dämonische Diesseits...* cit., p. 92.

⁴ F. Marzin, *Okkultismus und Phantastik...* cit., p. 91.

⁵ F. Smit, *Gustav Meyrink....* cit., p. 240.

⁶ *Ibidem*, p. 241.

construcción de la iglesia; la alusión a un destino ya escrito, que se entrelaza con innumerables elementos de carácter ocultista-esotérico; escenas fantasmagóricas que suscitan lo fantástico, todo ello convenientemente mezclado con inequívocos elementos de un cristianismo primitivo y supersticioso. Pero las expectativas se ven truncadas muy pronto, porque muchos de los elementos mencionados no llegan a tomar cuerpo y quedan reducidos a meros adornos, incapaces de recrear siquiera un ambiente amenazador u opresivo.

Der weiße Dominikaner es, a nuestro parecer, la novela más atípica del autor austriaco, en ella se echan en falta algunos de sus rasgos estilísticos más personales, bien porque hayan desaparecido completamente, o porque se hayan visto mermados en intensidad. Esto se aprecia de manera muy notoria en el tratamiento del marco escénico, no sólo porque no cumple con su tradición de situar la acción en un lugar geográfico concreto de la realidad extraliteraria —lo que daña sensiblemente a la credibilidad de lo narrado—, sino porque, más allá de esto, el espacio es el gran ausente, está diluido detrás de un realismo pobemente recreado y, sobre todo, no logra atrapar al lector, porque las escasas descripciones carecen de la intensidad necesaria para crear ambiente y, en consecuencia, no consiguen traspasar la barrera de la ficción y afectar al lector.

Tampoco el suspense parece alcanzar los niveles de sus obras anteriores, ya que se interponen las leyes del universo esotérico-ocultista, que se empeñan en anular prácticamente cualquier esbozo de suspense sobrenatural que intente hacerse hueco en esta novela.

La falta de cohesión interna a la que alude Marzin hace que la obra aparezca como un texto ambiguo y difuso, lleno de elementos que apenas logran justificar su presencia en la obra (lo que Florian Marzin denomina *Blinde Motive*⁷). Buena muestra de ello la encontramos en el hecho de que el personaje que da nombre a la novela, el dominico blanco, quede relegado a un papel secundario, llegando, incluso, a desaparecer en la parte central de la narración para resurgir al final sin una motivación clara. Además, a medida que avanza el relato, el argumento parece perder consistencia

⁷ Cfr., F. Marzin, *Okkultismus und Phantastik... cit.*, p. 92.

en favor de la exposición y explicación de las dos doctrinas esotéricas que marcan el devenir de los acontecimientos de esta obra, que en palabras de Frans Smit son:

Der eine Pfeiler, auf dem dieses Werk ruht, ist der ursprüngliche Taoismus. Dabei steht zentral das Mysterium des »Lösmachens von Körper und Schwert«. [...] In dieses Thema verwoben sind die Erlebnisse der Hauptperson Christopher Taubenschlag, der den anderen Pfeiler, den des hermetischen Christentums, repräsentiert.⁸

Con el objeto de facilitar el seguimiento y la comprensión de nuestro estudio sobre esta novela, introducimos aquí el resumen de su argumento citando a Evelyn Konieczny:

In dem Roman »Der weiße Dominikaner« wird die Lebensgeschichte des Christopher Taubenschlag dargestellt. Der alte Baron Jöcher adoptiert das Waisenkind und erkennt in ihm im Verlauf der Handlung sein eigen Fleisch und Blut.

In Christopher Taubenschlags Nachbarschaft lebt der Drechslermeister Adonis Mutschelknaus mit seiner Frau Aglaja und seiner Stieftochter Ophelia, die er für seine leibliche Tochter hält. Christopher Taubenschlag verliebt sich heftig in Ophelia, die seine Liebe erwiderst. Die Beziehung der beiden wird durch den Schauspieler gestört. Jetzt Berater und scheinbarer Freund der Familie, beschäftigte er ehemals die Schauspielerin Aglaja in zweifelhaften Etablissements.

Dem jungen Paar steht die Trennung bevor, da Ophelia, wie ihre Mutter, Schauspielerin werden und zu diesem Zweck Unterricht in der weit entfernten Hauptstadt nehmen soll. Sie ist unglücklich darüber, weil sie »es widerwärtig und hässlich [findet], so vor die Menschen hinzutreten und ihnen eine Begeisterung oder eine seelische Qual vorzuspielen«.

Es kommt ihr vor, als solle sie ihre »Seele prostituieren«. Da sie jedoch insbesondere ihren Stiefvater nicht enttäuschen will, der, von Paris und Aglaja beeinflusst, alle Hoffnungen auf sie gesetzt hat, gibt sie ihren Widerstand schließlich auf und reist ab.

Die Verzweiflung über den Weggang Ophelias lässt Christopher Taubenschlag über Mord nachdenken: Er gibt Adonis Mutschelknaus die Schuld für die Qualen, die sie ertragen muß, um den gehassten Beruf zu erlernen. Christopher Taubenschlag wird vom Schauspieler Paris überrascht, als er den Drechslermeister Adonis Mutschelknaus in finsterster Absicht in dessen Werkstatt beobachtet. Der Schauspieler errät seinen Plan, nutzt die Situation aus und zwingt ihn zum Unterschreiben eines Schuldscheins mit dem Namen seines Vaters. Adonis Mutschelknaus hatte schon einmal einen derartigen Schuldschein unterschrieben und sich damit von Paris abhängig gemacht.

Christopher Taubenschlag glaubt, mit der Fälschung der Unterschrift Ophelia retten zu können, da ihm Paris versprochen hat, sie nicht im Theater auftreten zu lassen, wenn er sich durch den Schuldschein dazu verpflichtet, ihm Geld zu verschaffen. Dieses Versprechen löst der Schauspieler jedoch nicht ein.

Christopher Taubenschlag erkrankt, von übermächtigen Schuldgefühlen geplagt. Während er im Krankenbett seiner Genesung entgegenseht, erreicht ihn ein Brief Ophelias, in dem sie ihren Selbstmord ankündigt, weil sie den Schauspielerberuf nicht erträgt. Außerdem enthält der Brief den gefälschten Schuldschein, den sie Paris entwenden konnte, unter dessen Aufsicht sie steht.

Die Leiche Ophelias wird am Ufer des Flusses, der durch das heimliche Städtchen fließt, angetrieben, von Christopher Taubenschlag aus dem Wasser geborgen und unter der Bank, auf der die Liebenden oft gesessen haben, begraben. Ihr Tod bringt entscheidende Veränderungen mit sich:

Christopher Taubenschlag wird zum weltabgekehrten Sonderling. Adonis Mutschelknaus entwickelt sich zu einem Heilslehren verkündenden Messias, in dessen Gefolge der Schauspieler Paris und Aglaja, die Frau des Drechslermeisters, von den Gläubigen Geld einheimsen.

⁸ F. Smit, *Gustav Meyrink.... cit.*, pp. 237-238.

Der Schlußteil des Romans widmet sich ganz Christopher Taubenschlags Eintritt in eine höhere Daseinsform. Er hat als alter Mann alle Prüfungen vor der Aufnahme in die »Kette, die in die Unendlichkeit reicht«, bestanden und kann nach seinem Tod Eingang in eine andere, *jenseitige* Welt finden.⁹

A todo esto habría que añadir que la novela comienza con una *Einleitung* en la que se presenta el autor —un autor explícito—, cuyo nombre permanece oculto, y manifiesta que la presente novela no es obra de su imaginación, sino que procede de una fuerza extraña que se ha apoderado de él y le ha instado a escribir la historia de un personaje llamado Christopher Taubenschlag.

Es decir, que la citada introducción pone de manifiesto que el yo-narrador-protagonista no coincide con el autor explícito. Interesante es que, además, esta disociación entre autor y yo-protagonista sigue presente en la narración principal —la que va desde el capítulo I hasta el final—, pues en dos ocasiones el protagonista, Christopher Taubenschlag, alude a “la mano” que está escribiendo su historia (cfr. pp. 62 y 169).

9. 1. El marco escénico

Los primeros compases de la novela presentan un paisaje típicamente meyrinkiano, y, como ya hemos puesto de manifiesto en este trabajo en otras ocasiones, esto viene a ser sinónimo de un espacio potencialmente gótico. Veamos por qué.

La lectura muy pronto desvela la presencia de elementos arquitectónicos tan significativos y tan fácilmente identificables con este género como son una iglesia —la Marienkirche (cfr. p. 13)—, un convento (cfr. p. 16), un castillo (cfr. p. 21) o una casa familiar cuyos orígenes se remontan a varias generaciones atrás (cfr. p. 17). También es en estas primeras páginas donde se presenta la ubicación general de la trama: una pequeña ciudad cuyo nombre no es mencionado y que está situada a orillas de un río.

⁹ E. Konieczny, *Figuren des Bösen im Werk von Gustav Meyrink*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, Band 18 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), 1996, pp. 51-52.

Nada mejor para ilustrarlo que reproducir aquí la primera descripción de la misma, que es también una de las más prolijas de toda la obra:

Tief unten strömt ein breiter, wellenloser, von Gebirgswasser grauer Fluß dicht an den uralten, rosa-, ockergelb- und hellblaufarbigen, aus kahlen Fenstern blickenden Häusern hin, auf denen die Dächer sitzen wie moosgrüne Hüte ohne Krempen. Als ein Kreis umströmt er die Stadt, die darin liegt, inselgleich, von einer Wasserschlinge gefangen; er kommt von Süden, wendet sich nach Westen, kehrt wieder zum Süden zurück, dort nur mehr durch eine schmale Landzunge, auf der unser Haus als letztes steht, getrennt von der Stelle, wo er die Stadt zu umarmen begann, — um hinter einem grünen Hügel dem Blick zu entschwinden. Über die braune, mit mannshohen Planken eingefasste Holzbrücke — der Boden aus rohen rindigen Stämmen, die beben, wenn der Ochsenwagen darüberfährt — kann man hinübergelangen ans andere, ans bewaldete Ufer, wo Sandbrüche ins Wasser abfallen. Von unserem Dach aus sieht man über sie hinweg weit ins Wiesenland hinein, in dessen dunstiger Ferne die Berge wie Wolken schweben und die Wolken wie Berge auf der Erde lasten.

Mitten aus der Stadt ragt ein burgartiges, langgestrecktes Gebäude auf, zu nichts mehr gut oder schlimm, als die stechende Glut der Herbstsonne aufzufangen mit feuerglimmenden lidlosen Fenstern.

In dem Eierpflaster des immer menschenleeren Marktplatzes, darauf die großen Schirme der Händler in Haufen umgestürzter Körbe wie vergessenes Riesenspielzeug stehen, wächst Gras zwischen den Ritzen der Steine.¹⁰

Como vemos, se trata de una descripción fundamentalmente visual, y con un gran poder de sugestión gracias a la adjetivación empleada —«grauer Fluß», «kahlen Fenstern», «inselgleich», «rohen rindigen Stämmen», «dunstiger Ferne», «feuerglimmenden lidlosen Fenstern»— y a la estudiada indeterminación de la información que se transmite, pues, si observamos bien, nos damos cuenta de que en realidad no llegan a describirse aquellos edificios más singulares de la ciudad, ni la organización de sus calles, etc., sino que se traza un simple esbozo del perfil general de la misma —el cual, a excepción de unas pocos detalles, podría ser aplicable a cualquier pequeña ciudad centroeuropea—; pero, por encima de todo, hay que señalar la intencionalidad subyacente en esta descripción, que es la de recrear un estudiado ambiente de decrepitud y abandono, que se constituye en marca identificativa del lugar.

Del texto citado destaca sobre todo la imagen de la ciudad completamente cercada por el meandro del río, haciendo de ella un bastión casi inexpugnable, un espacio cerrado que parece recordarnos al agobiante gueto praguense tan genialmente descrito en *Der Golem* o los solitarios castillos en los que Emily, la protagonista de *The Mysteries of Udolpho*, es obligada a vivir grandes penalidades. El predominio de la

¹⁰ G. Meyrink, *Der weiße Dominikaner*, Múnich, Langen Müller, 1995, pp. 20-21. Citamos siempre por esta edición y, en adelante, únicamente haremos referencia al número de página.

verticalidad es una de las características más visibles de este fragmento y también un rasgo definitivamente inherente a los paisajes góticos, tanto urbanos como naturales, debido a la connotación de inaccesibilidad y peligro que implica, además de la “elevación del espíritu”¹¹ que provoca en quien los observa —y que en las novelas clásicas del género se materializa en agrestes paisajes montañosos, castillos y conventos situados sobre abruptos peñascos e iglesias góticas de altas naves y torres puntiagudas—. Los ecos de un tiempo pasado, más o menos remoto y oscuro, también están presentes aquí a través del viejo castillo abandonado, las deterioradas fachadas de las casas y el rudimentario puente, y se intensifica, además, con otros detalles más intrascendentes pero extremadamente eficaces, como son el verde mohoso que corona los tejados, la hierba que crece entre los adoquines de la desierta plaza del mercado o los olvidados cestos de los puestos de venta; pequeñas pinceladas que, además, confieren al conjunto un buscado aspecto de deterioro y abandono, muy cercano a la estética de lo feo que cultiva el expresionismo, con el que tan emparentadas están las creaciones del autor vienés¹². Por otro lado, no falta tampoco en estas líneas la caracterización antropomórfica de algunos edificios —el castillo y las casas, principalmente—, rasgo omnipresente en la prosa meyrinkiana, con el que el autor habitualmente crea espacios muy subjetivos y, sobre todo, de una enorme capacidad de sugestión; pero, lo más interesante es que estas edificaciones que han sido dotadas de características humanas, se vuelven potencialmente amenazadoras (recuérdese el fragmento anteriormente citado), con lo que el vínculo con el canon gótico se hace más evidente.

A pesar de este despliegue inicial, el aspecto espacial de *Der weiße Dominikaner* no llega a alcanzar ni el protagonismo ni el efecto esperado. Ciento es que los paralelismos con las otras novelas ya analizadas son obvios, pues en el breve fragmento citado hemos identificado una buena parte de los mecanismos propios del espacio

¹¹ Cfr. D. Varma, *Gothic Flame*, cit., pp. 14-16.

¹² Cfr. T. Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2002, pp. 45-46 y 165-172. También Niteen Gupte pone de manifiesto el vínculo existente entre la literatura del expresionismo y la literatura fantástica alemana desarrollada en las primeras décadas del siglo XX (véase N. Gupte, *Deutschsprachige Phantastik 1900-1930. Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz*, Essen, Die blaue Eule, 1991, pp. 100-101).

gótico, sin embargo, algo falla. ¿Dónde radica la diferencia? Eso es lo que nos proponemos analizar a continuación.

Al comparar *Der weiße Dominikaner* con las otras novelas de Meyrink, lo primero que llama la atención es el pequeño papel que tiene asignado el marco espacial en aquélla. Esto se debe, por un lado, a la circunstancia de que son muy pocas las ubicaciones que aparecen en escena; de hecho la acción se desarrolla en su totalidad en una «weltvergessene Kleinstadt» (p. 74), y dentro de ella apenas son mencionados unos pocos lugares —la Marienkirche (p. 13), el Marktplatz (p. 15), un convento (cfr. p. 16), un castillo (cfr. p. 21), el taller del señor Mutschelknaus (cfr. p. 20), la casa familiar de los «Laternenanzünder von Jöcher» (cfr. p. 17), el jardín que se encuentra delante de la casa (cfr. p. 73), y el río que rodea la ciudad (cfr. p. 20)—, de los cuales sólo los tres últimos tienen un papel mínimamente activo en el desarrollo de la trama y únicamente la casa familiar es descrita con minuciosidad.

Pero lo que marca la diferencia es que el espacio apenas está presente en las páginas de esta novela; las descripciones son muy escasas, breves y, en general, poco significativas; podría decirse que, una vez ubicada la acción en un lugar concreto, éste deja de ser objeto del hecho literario, desaparece de las páginas de la novela y no vuelve a intervenir en el desarrollo posterior de los acontecimientos (a excepción de los arriba mencionados). Es decir, que el marco escénico se convierte en un mero elemento escenográfico o decorativo, y esto sí supone un verdadero alejamiento de las máximas de la literatura gótica, donde el espacio ejerce un protagonismo indiscutible, tal y como manifiesta muy acertadamente B. Grein:

Beschreibungen von Gebäuden hatte es auch schon in früheren literarischen Werken gegeben, doch erst mit den Romanen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wird die Architektur im weitesten Sinne zu einem Schwerpunkt des Interesses. Burgen, Schlösser, Klöster und Abteien sind zahlreich vertreten, aber die Beschreibungen dienen nicht nur einem pittoresken Effekt. Das entsprechende Dekor –Geheimtüren und -treppen, Gewölbe und unterirdische Gänge– wird zum entscheidenden Handlungselement, auch wenn die Autoren in erster Linie eine düstere, furchterregende Atmosphäre erzeugen wollten, um in ihren Figuren wie auch im Leser eine emotionale Reaktion hervorzurufen. Der Schauplatz dient zunächst als Vermittler der Atmosphäre, aber in den herausragenden Werken des Genres spielt er zusätzlich eine entscheidende Rolle bei der Visualisierung psychologischer Prozesse und spiegelt den geistigen Zustand und die Persönlichkeit sowohl des Schurken als auch der Helden.¹³

¹³ B. Grein, *Von Geisterschlössern und Spukhäusern... cit.*, pp. 8-9.

La considerable pérdida de peso del elemento espacial a la que hemos aludido arriba se aprecia muy claramente al estudiar en detalle el tratamiento que recibe la iglesia en esta obra. Ésta entra en escena en la primera página del capítulo I, y se convierte así en el primer elemento arquitectónico con presencia en la obra, lo que hace presagiar que va a jugar un papel destacado en el desarrollo de los hechos. La sospecha parece confirmarse poco después, cuando el narrador-protagonista, Christopher Taubenschlag, relata las circunstancias de su construcción:

In der Stadt geht die Sage, ein Dominikanermönch, Raimund Pennaforte, habe die Marienkirche gebaut aus Gaben, die ihm aus aller Herren Länder unbekannte Spender zugesandt.

Über dem Altar steht die Inschrift: »Flos florum – so werde ich offenbar nach dreihundert Jahren.«

Sie haben ein farbiges Brett darübergenagelt, aber es fällt immer wieder herab. Jedes Jahr am selben Marintag.

Es heißt, in gewissen Nächten am Neumond, wenn es so finster ist, daß man die Hand nicht vor Augen sieht, werfe die Kirche einen weißen Schatten auf den schwarzen Marktplatz. Das sei die Gestalt des weißen Dominikaners Pennaforte. (p. 15)

La historia acerca de la fundación de la iglesia convierte este edificio en un elemento gótico de pleno derecho, pues introduce de un plumazo los tópicos más manidos del género canónico, a saber: una antigua leyenda, un vínculo con el catolicismo del sur de Europa y, por último, las primeras manifestaciones sobrenaturales. A estas alturas de la obra, el título parece estar justificado, y la iglesia comienza a despuntar de entre el resto de los espacios. Sin embargo, la evolución de la trama lleva un rumbo diferente, esta edificación desaparece casi por completo de escena, y sólo algunas breves —y, en su mayoría, insignificantes— referencias mantienen viva su presencia; veamos algunos ejemplos:

Bisweilen an Sonntagen, wenn die Hitze die Mauern des barocken Rathauses heiß sengt, dringen die gedämpften Klänge einer Blechmusik, getragen vom kühlen Lufthauch, aus der Erde herauf, – werden lauter, das Tor der Gastschenke »zur Post, genannt beim Fletzinger« gähnt plötzlich, ein Hochzeitszug marschiert gemessen zur Kirche in alter bunter Tracht, [...]. (p. 21)

Freilich, die Wahrheit würden sie weder verbrennen noch in den Boden stampfen können! Sie wird immer wieder offenbar; so, wie die Schrift über dem Altar der Marienkirche unserer Stadt, von der das bunte Brett immer wieder abfällt. (p. 88)

Da zerspellt ein eherner Klang die Totenstille und reißt die Worte von meinem Munde weg. Die Luft vibriert, die Erde zittert; die Turmuhr der Marienkirche hat aufgebrüllt.

Unter dem Leben ringsum und in mir ist's, als würde die Finsternis weiß. (p. 122)

Ich weiß nur, ich stand schließlich in die Tornische gedrückt, außerstande, mich vor- oder rückwärts zu bewegen, aber der Anblick der Statue war mir entzogen und somit dem Zauber ihres Einflusses entrückt: der magnetische Strom der Menge floß an mir vorbei.

»Zur Kirche!« erscholl dann ein Ruf vom Garten her, und ich glaubte die Stimme des Alten zu erkennen: »Zur Kirche!«

»Zur Kirche! Zur Kirche!« pflanzte es sich fort von Mund zu Mund. »Zur Kirche! Maria hat es befohlen!« und wurde alsbald zu einem erlösenden vielstimmigen Schrei, der die Spannung zerriß. (pp. 232-233)

Lo cierto es que el potencial de este edificio no se desarrolla; la Marienkirche es apenas una sombra en el horizonte de la novela y únicamente el tañido de sus campanas acapara cierta atención —casi siempre se limita a señalar el paso de las horas, aunque en alguna ocasión también resulta violento e inquietante—. De hecho, en toda la obra la iglesia tan sólo acoge una escena de cierta relevancia, e incluso aquí el marco espacial apenas aporta nada, como se puede apreciar en el fragmento que reproducimos a continuación:

»[...] Im Traum hab' ich meine Ophelia gesehen. Sie hat gesagt: ›Vater, ich will nicht, daß du arbeitest. Ich bin tot. [...]‹. Wie ich dann aufgewacht bin, bin ich gleich, noch in der Nacht, in die Marienkirche gelaufen. Es war stockfinster und totenstill. Drin aber hat die Orgel gespielt. Ich hab' mir gedacht, die Kirche ist doch versperrt, man kann nicht hinein. Aber dann hab' ich mir gedacht, wenn ich daran zweifel, kann ich freilich nicht hinein, und hab' nicht mehr gezweifelt. Drin war's ganz dunkel, aber weil das Priesterkleid des Dominikaners so schneeweiß war, hab' ich alles sehen können von meinem Platz aus unter dem Standbild des Propheten Jonas. Ophelia hat neben mir gesessen und hat mir alles erklärt, was der Heilige, der große Weiße, gemacht hat.

Zuerst ist er vor den Altar getreten und hat mit ausgebreiteten Armen wie ein großes Kreuz dort gestanden, und die Statuen aller Heiligen und Propheten haben es ihm nachgemacht, einer dem andern, bis die Kirche ganz voll war mit lauter lebendigen Kreuzen. Dann ist er zu dem gläsernen Reliquienschrein gegangen und hat etwas hineingelegt, das hat ausgesehen wie ein kleiner, schwarzer Kieselstein.

›Es ist dein armes Hirn, Vater, hat meine Tochter Ophelia gesagt; ›jetzt hat er es in seine Schatzkammer gesperrt, denn er will nicht, daß du es um meinetwillen noch länger zermarterst. Wenn du es dereinst zurückhältst, wird es ein Edelstein sein.‹ Am nächsten Morgen hat's mich herausgetrieben, hierher zur Bank, aber ich hab' nicht gewußt, warum. Hier sehe ich Ophelia täglich. Immer erzählt sie mir, wie glücklich sie ist und wie schön es drüben ist im Land der Seligen. Mein Vater, der Sargtischler, ist auch dort, und er hat mir alles verziehen. Er ist mir nicht einmal bös, daß ich ihm als Bub den Leim hab' anbrennen lassen.‹ (p. 178)

El escenario elegido para ubicar hechos de esta naturaleza no podría ser más adecuado, sin embargo, nos encontramos ante un ejemplo de lo que vamos a denominar “silencio descriptivo”; la iglesia se concibe sólo como un mero escenario y no participa activamente; apenas hay elementos que hagan despertar la imaginación o intervenir a los sentidos; ni la oscuridad ni la música del órgano envuelven al protagonista —y mucho menos al lector—; tan sólo interesa la acción y el autor ha dejado de lado otros elementos como el espacio o la ambientación. Así, a pesar de que la escena contiene

todos los ingredientes necesarios para generar un estado de expectación típicamente gótico, carece de la intensidad deseada.

La Marienkirche, que al comienzo promete ser el centro neurálgico de la obra, no pasa de ser un esbozo, la esperada descripción del lugar no llega, y, en consecuencia, las expectativas se desvanecen.

Parece evidente que la ausencia general de descripciones está en el origen de que el marco espacial aparezca en esta obra como un elemento irrelevante y desvinculado de la trama, pues sin la base principal no pueden construirse los demás peldaños que llevan a configurar un espacio típicamente gótico —personificación, ambientación, protección-amenaza, identificación con el estado de ánimo de los personajes, vínculo familiar—. De hecho, las escasas descripciones que salpican el texto cubren las expectativas en mayor o menor medida, pues, en general, sí logran desplegar una red de asociaciones que pongan en marcha los mecanismos necesarios para crear la afectación tanto de personajes como de lectores. Este hecho lo hemos podido comprobar ya en el primer fragmento citado en este epígrafe, pero el mejor ejemplo lo encontramos en la descripción de la casa del protagonista, la más extensa y, sin duda, también la más cuidada de todas las descripciones de la obra; veamos algunos fragmentos:

Stockwerk für Stockwerk nahm ich in Augenschein: mir war, als stiege ich hinab von Jahrhundert zu Jahrhundert bis tief ins Mittelalter hinein. Kunstvoll eingelegte Möbel, die Schubladen voll Spitzentücher; blinde Spiegel in schimmernden Goldrahmen, aus denen ich mir entgegenblickte, grünlich milchig wie ein Gespenst; dunkelgewordene Porträts von Männern und Frauen in altertümlichen Gewändern, der Typus wechselnd, wie er der Zeit eigentlich gewesen, und doch immer eine gewisse Familienähnlichkeit in allen Gesichtern, die manchmal abzunehmen schien, von Blond überging ins Brünette, um dann plötzlich wieder in voller Ursprünglichkeit hervorzubrechen, als habe der Stamm sich seines Wissens erinnert. [...] Die Betrachtung all dieser Sachen nahm mich derart gefangen, daß ich wochenlang damit zubrachte und zuweilen dem Bewußtsein, es lebten noch Menschen außer mir auf dieser Erde, völlig entrückt war. (p. 235-236)

Ein alter Lehnstuhl mit wundervoll geschnitzten Armen, scheinbar die Ehrwürdigkeit und Ruhe in Person, lockte mich, in ihm zu träumen, versprach mir: »Ich will dir Geschichten erzählen aus alten Tagen«, dann als ich mich ihm anvertraut, drosselte mich eine wortlose, greisenhafte Qual, als sei es die graue Sorge selbst, auf deren Schoß ich mich gesetzt, meine Beine wurden schwer und steif, als sei ein Gelähmter ein Jahrhundert lang hier gefesselt gewesen und wolle sich erlösen, indem er mich in sein Ebenbild verwandle. Je weiter ich vordrang in die tiefer gelegenen Gemächer, desto finsterer, ernster, prunkloser der Eindruck. (pp. 237-238)

Der Keller, in dem der Chronik nach unser Urahn, der Laternenanzünder Christophorus Jöcher, gelebt haben soll, war mit einer schweren Bleitüre verschlossen. Keine Möglichkeit, sie aufzubrechen. Als ich meine Forschungen in unserem Hause beendet hatte und – gleichsam nach einer langen Reise ins Reich der Vergangenheit – wieder einzog in meine Wohnstube, hatte ich

das Gefühl, als sei ich geladen bis in die Fingerspitzen mit magnetischen Einflüssen; die vergessene Atmosphäre da unten begleitete mich wie eine Gespensterschar, der die Kerkertür ins Freie geöffnet worden ist, Wünsche, die das Dasein meinen Vorfahren unerfüllt gelassen, waren ans Tageslicht geschleppt, wachten auf und suchten mich in Unruhe zu stürzen, bestürmten mich mit Gedanken: »Tue das, tue jenes; dieses ist noch unvollendet, jenes nur halb geschehen; ich kann nicht schlafen, ehe du es nicht statt meiner vollbracht hast!«. Wie ich sie aus meinem Hirn vertreibe die Schemen, scheinen sie zu bewußtlosen Fetzen eines elektrisch umherirrenden Lebens zu werden, das von den Gegenständen des Zimmers aufgesogen wird: spukhaft kracht es in den Schränken; ein Heft, das auf dem Bord liegt, raschelt; die Dielen knistern, als ginge ein Fuß darüber hin; eine Schere fällt vom Tisch und bohrt sich mit einer Spitze in den Boden, als wolle sie eine Tänzerin nachahmen, die auf der Zehenspitze stehen bleibt.
Voll Unruhe gehe ich auf und ab; »es ist die Erbschaft der Toten«, fühlte ich; ich zünde die Lampe an, denn die Nacht steigt auf, und die Dunkelheit macht meine Sinne zu scharf; die Schemen sind wie die Fledermäuse: »das Licht wird sie verscheuchen; es geht nicht an, daß sie noch länger mein Bewußtsein plündern!« (pp. 238-240)

Observamos cómo, a través de esta meticulosa descripción, el espacio no sólo es dotado de una apariencia externa, de unas características físicas determinadas, sino que, sobre todo, se carga de significados añadidos, de connotaciones temporales (lugar medieval), familiares (las generaciones de antepasados presentes a través de sus retratos y sus enseres) y personales (la amenaza que el protagonista percibe de los viejos objetos que allí se encuentran, así como de los espíritus de quienes fueran sus propietarios). Es decir, que la casa se convierte ahora en un elemento dinámico (un “Handlungselement”, en palabras de Grein¹⁴), con valor por sí mismo y que, además, tiene la capacidad de actuar sobre Christopher Taubenschlag, el protagonista, pues se produce una comunicación entre él y el edificio que afecta a su estado de ánimo, a sus percepciones y, como constata el final de la obra, también afecta al desarrollo de su vida. Lamentablemente este fragmento representa más una excepción que una norma en el contexto de la obra, en cuanto a la extensión y al alcance de la descripción.

Aparte de la casa familiar, el único elemento espacial que alcanza cotas de sugestión similares es el río que circunda la ciudad, el otro componente que desempeña un papel activo en la novela, y tiene el poder de afectar a los personajes y, tímidamente, también al lector. Como es habitual en la prosa meyrinkiana, el río —el agua en general— está cargado de significado negativo, resulta amenazador (el río en sí mismo o lo que arrastra su corriente) o nos aleja de nuestros seres queridos:

Ich trete ans Fenster und schaue hinunter auf den Fluß, um mich zu sammeln und Mut zu fassen,
– um gewappnet zu sein, der Gefahr, die ich jetzt unabwendbar kommen fühle, weil ich Angst

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

vor ihr habe, ins Auge sehen zu können, aber der Anblick des stummen, gefühllosen, unaufhaltsam dahinströmenden Wassers wirkt so furchtbar auf mich, daß ich das Dröhnen der Turmuhr eine Weile lang gar nicht bemerkte.

Das dumpfe Gefühl: "Der Fluß trägt herbei, das Schicksal, dem du nicht mehr entrinnen kannst", hat mich fast betäubt.

Dann weckt mich der vibrierende, metallische Klang, und Furcht und Beklemmung sind wie wegewischt.

Ophelia! (pp. 105-106)

Soll seine Leiche in den Durchlaß schleppen und ins Wasser werfen? [...] Nein! Ich fühle: *das* werde ich niemals können.

Geschehen muß das Gräßliche, und ich werde es vollbringen, ich weiß es; aber mit der Leiche des Erschlagenen werde auch ich im Fluß versinken. (p. 121)

Der Strom weigert sich, das Wasserrad zu treiben, und so muß ich es tun, wenn du nicht aufhörst zu arbeiten. Hör auf, ich bitte dich! Sonst muß ich immer draußen am Fluß sein und kann nicht zu dir herein.' (p. 178)

Pero, igual que ocurre con los castillos góticos, el río también puede despertar los sentimientos opuestos y convertirse así en símbolo de protección y amparo, en sinónimo de alegría y vitalidad:

Wenn der Mond hinter Wolken tritt, will ich Ophelia hinübergliedern ans jenseitige Ufer; dann lassen wir uns langsam stromabwärts treiben um die Stadt herum.

Der Fluß ist zu breit, als daß uns jemand sehen, geschweige denn erkennen könnte! (p. 102)

Die Hauptstadt liegt viele Meilen stromauf, – bringt mir der Fluß denn keine Grüße? (p. 153)

Unten braust plötzlich laut der Fluß, als wolle er mich warnen: Komm herab zu mir! Verborg dich! (p. 256).

De este modo, el río se consolida como el elemento espacial mejor definido y con mayor carga connotativa, y es también el más activo de toda la novela —aísla la ciudad del resto del mundo y a los protagonistas del resto de la ciudad, se traga a los muertos, pero, al mismo tiempo, devuelve los cadáveres de las personas amadas, como el de Ophelia (cfr. p. 163) o el de la madre de Taubenschlag (cfr. p. 95)—. Además, debido a que está muy presente a lo largo y ancho de la obra y casi siempre actúa como elemento dinamizador de la trama, su mera mención ya es suficiente para desplegar la red de connotaciones que lleva asociada, sin necesidad de hacerlas explícitas en cada ocasión. Esta técnica, tan característica de la literatura gótica —pues en ella se basa buena parte del poder de sugestión de sus edificios más representativos—, es también una de las armas más poderosas de la narrativa meyrinkiana, por eso el limitadísimo uso que hace de ella en esta obra —sólo se observa con respecto al río y en ningún caso llega a alcanzar cotas de intensidad semejantes a las obtenidas en otras obras—, deja

una profunda huella en la configuración general del marco escénico, que apenas es capaz de suscitar en personajes y lectores sensaciones tan góticas como la intimidación o la amenaza.

Lo que hemos señalado hasta el momento son los ejemplos más vivos de un espacio connotativo y afectivo; fuera de esto, no encontramos más que un simple escenario, una “naturaleza muerta” en la que ubicar los hechos. A la luz de esto, no es difícil establecer las grandes diferencias que separan el marco espacial representado en *Der weiße Dominikaner* del típicamente gótico, que es eminentemente connotativo o, en palabras de Haggerty, «Gothic form, then, is an affective form»¹⁵.

Así, lo primero que se echa en falta en el panorama general del marco escénico de esta novela es el toque histórico y realista. Como sabemos, la novela gótica puso un especial interés en prestar credibilidad a lo narrado, y encontró su mejor aliado en la creación de un marco espacio-temporal con ciertas pinceladas realistas y, sobre todo, históricas —concretamente medievales, como indica el adjetivo “gótico”¹⁶ que marcó el inicio de esta nueva forma de hacer novelas¹⁷. Estas pinceladas fueron algo toscas y poco convincentes en los comienzos, pero se perfeccionaron a medida que el género fue evolucionando —lo que queda patente en obras tardías como *Melmoth the Wanderer* o *Frankenstein*—, hasta convertirse en una característica esencial en el tramo final de su evolución, es decir, en la llamada novela gótica de fin de siglo, donde la acción se había acercado al tiempo y al espacio del lector y, por lo tanto, la técnica descriptiva se hizo necesariamente mucho más depurada para conseguir el efecto de realismo deseado. Pues bien, el marco espacial de *Der weiße Dominikaner* pasa por alto este punto; la acción no se sitúa ni en un espacio ni en un tiempo concretos y la ausencia de topónimos vinculados a la realidad extraliteraria es casi absoluta —de hecho, sólo hay dos: en una ocasión, el viejo Mutschelknaus menciona al «König von Arabien in Belgrad», en un discurso incoherente y confuso (p. 38), mientras que el Tíbet es

¹⁵ G. E. Haggerty, *Gothic Fiction... cit.*, p. 8.

¹⁶ D. Varma, *The Gothic Flame... cit.*, p. 12.

¹⁷ Tal fue el impacto del trasfondo histórico, que, el primer legado de la novela gótica lo constituye el subgénero de la novela gótica histórica, formado por un nutrido grupo de obras entre las que destacan *Longsword, Earl of Salisbury* (1762) de Thomas Leland, *The Old English Baron* (1778) de Clara Reeve o *The Recess* (1783-86) de Sophia Lee (cfr. D. Varma, *The Gothic Flame... cit.*, pp. 74ss.).

mencionado en una extraña escena en la que el protagonista tiene una visión a través de los ojos de sus antepasados (cfr. p. 167)—, y únicamente la frase «Alpenblumen, schneeflockiges Wollgras und würziger Speik wuchsen in den tauschwernen, unter dem dämmrigen Scheine der Luft noch schwarzgrünen Höhenwiesen» (pp. 44-45), proporciona un mínimo acercamiento a la realidad extraliteraria, aunque no hay que olvidar que también se enmarca dentro de un sueño del protagonista. Esta inconcreción en la ubicación espacial resulta desconcertante en el contexto de las novelas de Meyrink, donde la identificación del espacio ficcional con el no ficcional, además de ser uno de los aspectos mejor trabajados, tiene un valor añadido más allá del mero componente de realismo o verosimilitud que aporta, porque pasa por ser un elemento determinante para una trama que siempre presenta un fuerte vínculo con el escenario donde ocurren los hechos (así por ejemplo, la leyenda del Golem [en *Der Golem*], el reinado de Rodolfo II [en *Der Engel vom westlichen Fenster*] y la revolución de Jan Zizka [en *Walpurgisnacht*] están directamente relacionados con la ciudad de Praga, mientras que *Das grüne Gesicht* presenta la colorida situación social en el Ámsterdam de los albores de la Gran Guerra). Por eso, sus obras cuentan con descripciones muy detalladas y realistas, tanto de los edificios como de la conformación general de algunos barrios o de la ciudad en su totalidad.

Pero éste no es el caso de *Der weiße Dominikaner*, si bien es cierto que se encuentran aún débiles huellas de ese hábito descriptivo tan característico de Gustav Meyrink, pues, en medio de este yermo paisaje, al autor se le escapa el nombre de una calle de esa ciudad sin determinar, la Bäckerzeile (cfr. pp. 23, 24, 67, 69, 117 y 153), así como el de la taberna “Gastschenke ‘zur Post, genannt beim Fletzinger’” (p. 21); éstos son los únicos atisbos de realismo que podemos constatar en este marco escénico, lo que, a todas luces, resulta insuficiente.

El toque histórico está aún menos articulado que el realista, ya que esta carga connotativa reposa al completo en unos pocos edificios (el castillo abandonado, la iglesia con su correspondiente leyenda y la casa familiar) que, con la única excepción del viejo hogar de los von Jöcher, apenas tienen presencia en la trama, de modo que no llega a hacerse explícita.

La amenaza, la opresión, la sensación de encierro o aislamiento que emana de los típicos espacios góticos tampoco se manifiestan en esta obra con la suficiente fuerza. El río, a veces amenazador, otras protector, aísla físicamente la ciudad gracias al cerrado meandro que describe a su alrededor, pero no ejerce esa influencia sobre sus habitantes; sí los separa (de hecho, separa al protagonista de su amada Ophelia, cuando ésta decide quitarse la vida en él [cfr. p. 158]) pero no los encierra dejándolos a merced de sus enemigos, como ocurre en los castillos y conventos de las novelas góticas canónicas o en el temible gueto praguense de *Der Golem*, e incluso en el castillo de Rudolf en *Der Engel*. Tampoco la ciudad se erige en fortificación infranqueable para sus habitantes o en refugio inexpugnable, y ningún otro espacio dentro de ella, ni siquiera la vieja casa de la familia von Jöcher con su elevada altura y sus sólidas puertas (cfr. pp. 17 y 238). Ciertamente es en esta casa donde se recluye el protagonista después de la muerte de su padre (cfr.p. 215), sin embargo, al tratarse de una acción voluntaria, no hay rastro de violencia o amenaza en este hecho. También aquí están recluidos los espíritus de los ancestros de Christopher Taubenschlag, pero la única ocasión en que se manifiestan lo hacen, precisamente, para salir de su encierro y apoderarse de la mente del último de sus descendientes, el protagonista de la novela (cfr. pp. 238-39). Éste es, probablemente, el punto en que el espacio está más cerca de asumir el rol que tiene designado en las novelas góticas, pues aquí se aúnan unas características externas concretas (expuestas en una detalladísima descripción que precede a la escena que estamos comentando) con el peso de la historia familiar latente en ese lugar para, juntos, provocar la afectación sobre el protagonista.

Tampoco se cumple en esta novela la presencia de una naturaleza agreste y hostil que intimide a un protagonista acosado y perseguido, aliándose con un tiempo atmosférico adverso que suele reflejar el estado de ánimo de los personajes implicados. Ciento es que en ninguna de las novelas de Meyrink el mundo natural tiene un papel significativo, sin embargo, cuando está presente, suele ir en consonancia con los hechos descritos y, por lo tanto, con el sentir del protagonista. Lo pudimos comprobar en *Der Golem*, donde los árboles, antes desnudos y sin vida, aparecen de pronto llenos de brotes (cfr. p. 310) en una escena en la que el protagonista ya no es el apesadumbrado Athanasius Pernath, sino otro de rasgos físicos casi idénticos pero mucho más optimista

y ajeno a los desgraciados acontecimientos acaecidos en relación con la figura legendaria del Golem; más acorde con la ambientación gótica es el caso de *Das grüne Gesicht*, donde el final apocalíptico de la ciudad de Ámsterdam va acompañado de una serie de extraños fenómenos atmosféricos que culminan en una gran catástrofe natural¹⁸. En este sentido, *Der weiße Dominikaner* no se sale del guión seguido por el autor en las demás novelas, sólo que aquí este efecto está aún más desdibujado, debido a que el paisaje natural apenas ocupa un lugar en la narración. De hecho, tan solo se encuentra un único ejemplo de características similares a las anteriormente descritas, el cual citamos a continuación:

Und so wie dieses Bild vor mir steht, in dem Glase erwacht, sich wandelt und erlischt, will ich – ein abgeschiedener Berichterstatter – es schildern.

Alle Fenster in der Stadt stehen offen, die Simse sind rot von den blühenden Geranien; weißer, lebendiger, duftender Frühlingskerzenschmuck blüht auf den Kastanienbäumen, die die Ufer des Flusses umsäumen.

Laue, unbewegliche Luft unter dem blaßblauen, wolkenlosen Himmel. Die gelben Zitronenfalter und bunten Schmetterlinge flattern über den Wiesen, als spiele ein leiser Wind mit tausend bunten Fetzen Seidenpapiers.

In den hellen Mondnächten glühen die Augen der fauchenden und in Liebespein schreienden und miauenden Katzen auf den silberglitzernden Dächern.

Ich sitze im Treppenhaus auf dem Geländer und horche hinüber zum offenen Fenster des dritten Stockes, wo hinter Gardinen, die mir den Anblick des Zimmers verhüllen, zwei Stimmen, eine tiefe, pathetische, männliche, die ich hasse, und die leise, schüchterne eines Mädchens ein seltzames, mir unverständliches Gespräch führen: [...]. (pp. 63-64)

Esta tímida eclosión de colores, olores y sensaciones primaverales se corresponde con el momento en que el protagonista descubre por primera vez los sentimientos que afloran en su mente cada vez que ve a Ophelia o simplemente escucha su voz; la escena prosigue:

Bis zum späten Nachmittag sitze ich und starre hinüber.

Jedesmal klopft mir das Herz vor freudigem Schreck, wenn sich die Vorhänge bewegen: Wird Ophelia ans Fenster kommen? Was, wenn sie es wirklich ist, soll ich dann aus meinem Versteck auftauchen? (p. 65)

A pesar de la intensidad de las emociones involucradas en esta escena, el fragmento resulta seco e impersonal, no se detecta una percepción subjetiva, nada transmite esa perfecta consonancia entre el estado de ánimo del protagonista y la naturaleza tan característica de la novela gótica; la explicación a estas carencias la encontramos

¹⁸Cfr. los dos últimos capítulos de dicha novela.

precisamente en las palabras del narrador-protagonista cuando afirma convertirse aquí en un «abgeschiedener Berichterstatter».

Algo similar ocurre con los elementos antropomorfizados; el narrador-protagonista describe casas con ojos vigilantes (cfr. pp. 107-108) y “sombberos” por tejado, ríos que “abrazan” la ciudad, castillos cuyas ventanas carecen de “párpados” o puertas que “bostezan” (cfr. pp. 20-21), pero, aunque las caracteriza como personas, lo cierto es que casi nunca actúan como tales y, cuando lo hacen, sus acciones no se dirigen contra nadie¹⁹. Tan solo una excepción marca la diferencia y la encontramos en las páginas finales del libro:

Ringsum am Horizont zuckt das Wetterleuchten auf: ein glühendes, rasch spähendes Riesenauge, und die Häuser und Fenster werfen den Flammenschein auf mich, geben verräterisch das Fackelzeichen zurück: dort, dort! Dort steht er, den du suchst! [...] Dann totenstilles Lauern; Sturm und Blitz beraten, was sie beginnen sollen.

Unten braust plötzlich laut der Fluß, als wolle er mich warnen: Komm herab zu mir! Verbirg dich!

Ich höre das entsetzte Rauschen der Bäume: »Die Windsbraut mit den Würgehänden! Die Zentauren der Meduse, die wilde Jagd! Ducket die Köpfe, der Reiter mit der Sense kommt!« [...] Ein Fenster, irgendwo, reißt sich los und birst mit klierrendem Schrei auf dem Pflaster: die Todesangst der Dinge, erschaffen durch Menschenhand.

Ist der Mond vom Himmel gefallen und irrt umher? Eine weißglühende Riegel tastet sich durch die Luft, schwankt, sinkt, steigt, wandert planlos und platzt mit donnerndem Krachen, urplötzlich wie von rasender Wut erfaßt; die Erde bebt in wildem Schrecken. [...] Mit Welch furchtbarer Macht begabt wären sie erst, besäßen sie menschliche Gestalt! Hat meine stumme Frage sie angelockt, die glühende Kugel, daß sie plötzlich ihre Bahn verläßt und auf mich zufliest? (pp. 255-257)

¹⁹ El caso más evidente de este tipo de antropomorfización tiene como protagonista la espada propiedad de la familia von Jöcher con la que pide ser enterrado el padre de Christopher Taubenschlag. La espada, que tiene forma humana, parece poseer vida cuando Christopher la toma entre sus manos, sin embargo, este potencial no se desarrolla y la escena concluye sin que el protagonista se vea afectado por este inquietante objeto: «Ich nahm das Schwert und betrachtete es lange. Es war aus Roteisenerz, dem sogenannten »Blutstein«, wie man ihn häufig auf Siegelringen sieht, gefertigt, anscheinend asiatische Arbeit und uralt. Der Griff, rötlich und matt, war dem Oberkörper eines Menschen mit höchster Kunst nachgeahmt. Die abwärts gestreckten, halb ausgebreiteten Arme bildeten die Parierstange, der Kopf war der Knauf. Das Gesicht trug unverkennbar mongolischen Typus und war das eines sehr alten Mannes mit schütterem, langem Bart, wie man es auf den Bildern chinesischer Heiligen sieht. Auf dem Haupte trug er eine seltsam geformte Ohrenklappe. Die Beine, nur durch Gravierung angedeutet, liefen in die glänzend geschliffene Klinge aus. Das Ganze war aus einem einzigen Stück gegossen oder geschmiedet.

Ich hatte ein unbeschreiblich seltsames Gefühl, als ich es in der Hand hielt, eine Empfindung, als gingen Ströme des Lebens von ihm aus.

Voll Scheu und Ehrfurcht legte ich es wieder neben den Toten.

Vielleicht ist es eines jener Schwerter, von denen die Legende berichtet, es sei einst ein Mensch gewesen, sage ich mir» (pp. 213-214).

Este fragmento sí presenta una verdadera antropomorfización del espacio, son los objetos y las fuerzas de la naturaleza las que toman las riendas de la acción y además lo hacen con una intención: delatar y perseguir al protagonista, quien, ahora sí se siente intimidado y amenazado. Todo ello es consecuencia de un proceso de subjetivación, es decir, de una percepción subjetiva de los hechos, como delatan las numerosas locuciones exclamativas con las que el protagonista expresa sus pensamientos de forma espontánea y directa. Lamentablemente este fragmento se encuentra al final de la obra y, en consecuencia, la carga connotativa que adquieren aquí estos elementos del marco espacial no tiene posibilidad de progreso ni continuidad. En todos los demás casos, la atropomorfización no llega a sus últimas consecuencias, de modo que los objetos así caracterizados se convierten en meros “muñecos”, seres inertes, testigos mudos de los acontecimientos que ocurren en su presencia y sin opción a ejercer ningún tipo de influencia sobre los personajes. Es, desde luego, un paisaje muy diferente al protagonizado por la temible Hungerturm de *Walpurgisnacht*, que se traga a los condenados a morir de hambre, o al de las casas-espía de *Der Golem* o *Das grüne Gesicht*.

El factor *amenaza*, sin duda uno de los principales pilares del espacio gótico, es otro de los grandes ausentes en esta novela. Consideramos que la existencia de algunas escenas en las que determinados elementos espaciales desprenden un leve tono de amenaza no es suficiente para concluir que éste sea un rasgo definitorio del marco espacial en su conjunto. Lo que encontramos en esta obra son imágenes individuales y aisladas (el río en una ocasión, el piso inferior de la casa del protagonista en otra y el espacio abierto que se observa desde lo alto de esta casa en el último ejemplo) que no tienen continuidad y que, por lo tanto, no generan expectativas.

Todo esto implica que la penúltima novela de Meyrink carece de un espacio sentido del que se hubiera apropiado el protagonista para amoldarlo a sus vivencias y estados de ánimo, pues apenas se produce una identificación del mismo con los protagonistas de la narración. Sólo el taller de Mutschelknaus parece estar cortado a su medida: la misma pobreza de espíritu y carencia de ambición del viejo anciano y, a la vez, la misma dignidad se reflejan en su destortalado y mísero taller. Pero esto no es consecuencia de un tratamiento subjetivo del espacio, sino que mana del propio lugar,

de la pobreza reinante, de la escasa salubridad que se respira y, por qué no, de la naturaleza de la actividad que allí se practica, como puede apreciarse en la única descripción del lugar que aparece en la obra:

Hochaufatmend zog mich der Alte trotz meines Widerstrebens in seine Werkstätte.

Ein runder, weißgehobelter Tisch mit einem Krug Dünnbier darauf und zwei Gläsern, von denen das eine – ein schöngeschliffenes Stück – offenbar für mich bestimmt war, fing wie eine helle Scheibe das ganze spärliche Licht auf der darüber hängenden kleinen Petroleumlampe auf; der übrige langgestreckte Raum lag fast in Dunkelheit. Nur nach und nach, wie sich meine Augen gewöhnten, konnte ich die Dinge unterscheiden.

Eine stählerne Achse, tagsüber von draußen angetrieben durch ein Wasserrad im Fluß, lief von Wand zu Wand. – Jetzt schliefen etliche Hühner darauf.

Lederne Treibriemen hingen wie Galgenschlingen auf die Drehbank herab. – Eine Holzstatue des heiligen Sebastian, von Pfeilen durchbohrt, ragte aus der Ecke. Auf jedem Pfeil schließt ebenfalls ein Huhn.

Ein offener Sarg, darin ein paar Stallhasen im Traum von Zeit zu Zeit rumorten, stand am Kopfende einer jämmerlichen Pritsche, die dem Drechsler als Bett dienen mochte.

Eine Zeichnung unter Glas, mit goldenem Rahmen und von einem Lorbeerkrantz umgeben, war der einzige Zimmerschmuck; sie stellte eine junge Frau in theatralischer Pose mit geschlossenen Augen und halb offenem Munde dar, die Gestalt nackt, nur mit Feigenblatt, aber schneeweiss, als habe sie, mit Gipswasser bestrichen, Modell gestanden. (pp. 30-31)

Por lo tanto, lo que cambia en el espacio de esta obra no es sólo el contenido, sino también la técnica narrativa en sí misma. A pesar de la presencia de un yo-narrador-protagonista, el autor no ha sabido, o no ha querido, dotar a este espacio de la subjetividad suficiente.

En suma, es un marco escénico en el que apenas hay lugar para la trasgresión, todo o casi todo en él es “normal”, aceptable para la realidad de los personajes y de los lectores. En consecuencia, no se puede hablar de un espacio gótico.

9. 2. El suspense

En cuanto al suspense, *Der weiße Dominikaner* parece seguir el camino iniciado por la novela gótica, pues aquí su gestación se produce también tanto a nivel narrativo como de contenido y tiene su punto de partida en esa desconcertante introducción del yo-narrador anónimo que dice haber escrito esta historia en contra de su voluntad y guiado por una mano invisible:

Ich hatte den Roman in allen Umrissen fertig im Kopfe und begann ihn niederzuschreiben, da bemerkte ich – später erst, beim Durchlesen der Niederschrift! –, daß sich der Name »Taubenschlag«, ohne daß es mir sogleich bewußt geworden wäre, eingeschlichen hatte.

Doch nicht genug damit: Sätze, die ich mir vorgenommen hatte, zu Papier zu bringen, änderten sich unter der Feder und drückten etwas ganz anderes aus, als ich sagen wollte; es entspann sich ein Kampf zwischen mir und dem unsichtbaren »Christopher Taubenschlag«, in dem dieser schließlich die Oberhand behielt. (p. 9)

Al final de su intervención, este narrador anónimo afirma ver al mencionado Taubenschlag que guía su narración al despertarse por las mañanas y tiene la impresión de que «Er lebt jenseits von Zeit und Raum und tritt das Erbe deines Lebens an, wenn der Tod nach dir die Hand ausstreckt» (p. 12). Se trata de un mensaje aún oscuro que encierra el secreto del final de la historia de Taubenschlag —aunque el contenido proleptico sólo se descubre al llegar al final de la lectura— y que, sobre todo, evidencia el carácter sobrenatural de la narración que sigue a continuación.

De esta introducción se extraen dos hechos interesantes en relación al suspense: el primero, es la constatación de que está presente desde el comienzo del relato, lo que se entiende como indicio de que va a constituirse en una importante estrategia narrativa de principio a fin; el segundo, es que lo sobrenatural también interviene de forma activa en la creación de este efecto. En consecuencia, los primeros compases de esta novela muestran paralelismos con el género gótico, también en cuanto al suspense. Habrá que comprobar si esta afirmación es extensible a toda la obra.

Igual que ocurría en *Der Golem*, esta penúltima novela de Gustav Meyrink desarrolla dos tramas diferentes, aunque en este caso el punto de unión entre ambas es el personaje protagonista: la trama principal es la del destino personal de Taubenschlag por ser el último representante de la estirpe de los von Jöcher, mientras que la secundaria trata de la historia de amor entre éste y la joven Ophelia. El suspense está presente en ambas, aunque tiene un tratamiento muy diferente en cada una de ellas. En concreto, la trama amorosa se mantiene prácticamente al margen del componente fantástico y, a cambio, el peso recae fundamentalmente en el nivel del contenido, pues desde el oficio del padre de Ophelia —«Drechslermeister und Sargtischler» (p. 24)— hasta la extraña relación que une al oscuro Herr Paris tanto con Ophelia como con su madre (cfr. pp. 36-37 y 114), todo en ella apunta a una historia llena de sobresaltos y oscuros secretos por descubrir. A esto hay que añadir las amenazas —de Herr Paris a Taubenschlag (cfr. pp. 100-101 y 123)—, el miedo de los dos jóvenes a que se descubra

su relación (cfr. p. 102, 106), las interminables esperas al próximo encuentro entre los dos enamorados (cfr. p. 102) y, por último, la angustia ante la separación que ella cree irremediable y cercana (cfr. pp. 106-110). Es, por lo tanto, una historia que alimenta el suspense por sí misma, sin necesidad de apelar a otro tipo de técnicas discursivas, aunque también se observan algunas de las más recurrentes, como los cambios de focalización y el retraso en dar una información anunciada.

Dicho esto, si observamos la novela en su conjunto, al principio todo apunta a que los acontecimientos fantásticos o sobrenaturales se van a erigir en el motor principal del suspense, habida cuenta de la fuerte presencia que tienen; sin embargo, no es necesario avanzar mucho en la lectura para constatar que hay dos factores que impiden que esto se consolide: por un lado, se advierte una falta de empatía del protagonista-narrador con los sucesos fantásticos, pues la mayoría de las veces éste no transmite sentimientos de temor y ni siquiera de asombro ante los mismos; el segundo hecho que trabaja en contra de lo sobrenatural como agente del suspense es la prematura revelación de los principios que rigen la doctrina de la familia von Jöcher, ya que, de este modo, buena parte de los hechos susceptibles de ser de naturaleza fantástica reciben una explicación y el suspense no se sustenta. Analicémoslo con mayor detalle.

Como hemos señalado arriba, debido a la singular relación que se establece entre los sucesos de carácter sobrenatural y el narrador-protagonista, los primeros no dejan una huella clara en el acto narrativo y esto condiciona profundamente la configuración del suspense. No deja de resultar llamativo el hecho de que los acontecimientos más insólitos se narren casi siempre como si se tratara de algo cotidiano y carente de interés específico, sin que lleguen a provocar ninguna reacción especial en quienes ejercen de testigos o de protagonistas de los mismos, tal y como se aprecia en el siguiente ejemplo extraído de las primeras páginas:

Wenn wir Kinder des Findel- und Waisenhauses zwölf Jahre alt wurden, mußten wir zum erstenmal zur Beichte gehen.

»Warum warst du nicht beichten?« herrschte mich am nächsten Morgen der Kaplan an.

»Ich war beichten, Hochwürden!«

»Du lügst!«

Da erzählte ich, was sich begeben hatte: »Ich stand in der Kirche und wartete, daß man rufe, da winkte mir eine Hand, und als ich an die Beichtzelle trat, saß ein weißer Mönch darin und fragte mich dreimal, wie ich heiße. Beim erstenmal wußte ich es nicht, beim zweitenmal wußte ich es wohl, aber ich hatte es vergessen, ehe ich es aussprechen konnte; beim drittenmal trat mir kalter Schweiß auf die Stirn, und meine Zunge war lahm, ich konnte nicht reden, aber jemand in

meiner Brust schrie: >Christopher< – – Der weiße Mönch hat es wohl hören müssen, denn er schrieb den Namen in ein Buch und deutete darauf und hat gesagt: >So bist du hinfert eingetragen in das Buch des Lebens.< Dann hat er mich gesegnet und hat gesagt: >Ich vergebe dir deine Sünden – die vergangenen und die zukünftigen.<«

Bei meinen letzten Worten, die ich ganz leise gesprochen hatte, damit keiner meiner Kameraden sie hören sollte, denn ich fürchtete mich, trat der Kaplan wie in wildem Entsetzen einen Schritt zurück und schlug das Kreuz.

Noch in derselben Nacht geschah es zum erstenmal, daß ich auf unbegreifliche Weise das Haus verließ, ohne daß ich mir hätte erklären können, wie ich wieder heimgekommen bin. (pp. 15-16)

Lo fantástico de la escena se acentúa por la leyenda mencionada unas pocas líneas antes, según la cual «in gewissen Nächten am Neumond, wenn es so finster ist, daß man die Hand nicht vor Augen sieht, werfe die Kirche einen weißen Schatten auf den schwarzen Marktplatz. Das sei die Gestalt des weißen Dominikaners Pennaforte» (p. 15), de modo que para el lector no es difícil identificar la sombra fantasmal del dominico con la figura del monje que confiesa al joven Taubenschlag. Sin embargo, el discurso en sí mismo no delata el carácter fantástico de los hechos, y eso a pesar de que la focalización de este fragmento descansa en el joven protagonista —y no en el narrador, situado en un tiempo posterior y, por lo tanto, con mayor número de elementos de juicio—; estamos ante el relato inocente de un narrador autodiegético que, a todas luces, no ha comprendido la dimensión de los hechos. El autor podría haber explotado precisamente esa inocencia de un joven e inexperto Taubenschlag, contrastándola con la posición de un adiestrado lector implícito que habría contado con la información procedente de ambas fuentes, lo que habría creado una buena dosis de expectación en el lector real. Pero, lejos de esto, se mantiene un discurso de cotidianeidad ante hechos inexplicables sin que exista ninguna razón plausible para ello. Esto se aprecia cada vez que entra en escena un nuevo suceso de carácter fantástico o sobrenatural, como en este fragmento que exponemos a continuación, en el que Christopher Taubenschlag relata unos extraños sucesos que él califica de sueño; el comienzo dice así:

In jener Nacht hatte ich ein seltsames Erlebnis; andere würden es einen Traum nennen, denn für all das, was die Menschen erleben, während der Leib schlummert, kennen sie nur diese eine unzulängliche Bezeichnung.

Wie immer, bevor ich einschlief, hatte ich die Hände gefaltet, um, wie der Baron es nannte, »das Linke auf das Rechte zu legen«.

Nach und nach im Laufe der Jahre wurde mir erst durch die Erfahrung klar, wozu diese Maßnahme diente. Mag sein, daß jede beliebige andere Handstellung denselben Zweck erfüllt, wenn damit die Vorstellung verknüpft ist: der Körper werde festgebunden.

So oft ich mich seit dem ersten Abend im Hause des Barons auf diese Weise schlafen gelegt, immer war ich morgens mit dem Gefühl erwacht, ich hätte im Schlummer eine weite Strecke

Wegs durchwandert, und jedesmal fiel's mir wie ein Stein vom Herzen, wenn ich sah, daß ich entkleidet und nicht mit staubigen Schuhen – wie einst im Waisenhaus – im Bette lag und keine Schläge zu befürchten brauchte; nie jedoch hatte ich mich tagsüber erinnern können, wohin ich im Traume gewandert war. In jener Nacht geschah es zum erstenmal, daß die Binde von meinen Augen fiel.

Daß mich der Drechslermeister Mutschelknaus kurz vorher in so merkwürdiger Weise wie einen Erwachsenen behandelt hatte, mag wohl die geheime Ursache gewesen sein, daß ein bis dahin im Schlummer befangenes Ich in mir – vielleicht jener »Christopher« – zum Bewußtsein erwachte und anfing zu sehen und zu hören.

Ich träumte zuerst – so begann es –, ich sei lebendig begraben und konnte weder Hand noch Fuß rühren; dann aber füllte ich mit gewaltigen Atemzügen meine Brust und sprengte dadurch den Deckel des Sarges; und ich schritt auf einer einsamen, weißen Landstraße dahin, die noch furchtbarer war als das Grab, dem ich entronnen, denn ich wußte, sie würde niemals ein Ende nehmen. [...] (pp. 42-43)

Se aprecian aquí dos movimientos contrarios: por un lado, existe una serie de elementos que tienden a crear y fomentar la sensación de extrañeza y que, en consecuencia, aumentan paulatinamente la tensión narrativa, éstos son principalmente el léxico («seltsamens Erlebnis», «in so merkwürdiger Weise», «geheime Ursache», etc.), la manipulación del orden narrativo —plasmada aquí en el retraso en la narración de los hechos a los que se hace referencia en la primera frase— y, por último, las especulaciones en torno a la naturaleza de los acontecimientos. Otros elementos, en cambio, buscan extinguir el fenómeno anterior; en este punto merece mención especial la actuación del narrador, ya que con sus comentarios y explicaciones parece querer ahuyentar todo rasgo sobrenatural en los hechos que narra, pero además interviene de una forma mucho más sutil a través de la focalización general del fragmento (centrada en él), pues, desde su privilegiada posición como única fuente de información, tiñe todo el texto de una naturalidad que de otra manera sería inaceptable. El resultado es un fragmento con una tensión narrativa muy amortiguada pero que proyecta grandes expectativas hacia el futuro de la narración.

En cuanto al papel que juega la doctrina esotérica con respecto al suspense, hay que señalar, en primer lugar, que la novela en su totalidad está envuelta en un intenso halo de espiritualidad que es proyectado por todos aquellos sucesos que resultan inexplicables o fantásticos, al igual que por los numerosos discursos de los personajes de difícil comprensión para el lector no iniciado²⁰. Todo ello conforma un caldo de

²⁰ Alguno de los ejemplos más ilustrativos pueden verse en las pp. 22, 75-96, 129-143, 147-151 y 205-210.

cultivo perfecto para el suspense; sin embargo, está desaprovechado porque muy pronto se pone de manifiesto el carácter didáctico-doctrinal de la novela (rasgo que, recordémoslo, ya presentaba *Das grüne Gesicht* y que fue tomando más fuerza en las obras posteriores), y, desde los capítulos iniciales, ciertos personajes se revelan como auténticos iniciados, sabedores de los secretos que se esconden detrás de cada una de las manifestaciones sobrenaturales que irrumpen en la vida del joven protagonista, y así, a través de sus discursos, van revelando paulatinamente el significado de las mismas. Obviamente, estas revelaciones no sólo acaban con lo fantástico, sino que, además, destruyen la capacidad de crear expectativas, como puede apreciarse en el discurso del Baron von Jöcher que reproducimos a continuación, en el que explica a su hijo el significado del sueño que acaba de tener:

Der Baron dachte lange nach, dann begann er, nach Worten suchend, als falle es ihm schwer, sich meinem noch unentwickelten Begriffsvermögen anzupassen:

»Weißt du, mein Junge, um das deutlich zu machen, müßte ich dir eine Woche lang einen überaus verwickelten Vortrag halten, den du doch nicht verstehen würdest. Laß dir's genügen, wenn ich dir einige Sätze mit Schlagworten an den Kopf werfe. – Ob sie in dein Hirn dringen werden? – Wahren Unterricht gibt nur das Leben und noch besser: der Traum.

Träumen lernen ist daher der Weisheit erste Stufe. Klugheit gibt das äußere Leben; Weisheit fließt aus dem Traum. Ob es nun ein wacher ›Traum‹ ist – dann sagen wir: ›ha, es ist mir etwas eingefallen‹ – oder: ›ein Licht ist mir aufgegangen‹ – oder ob es ein Schlaftraum ist: in diesem Fall werden wir durch gleichnishaftre Bilder belehrt. [...] Der Traum ist der Sieg zwischen Wachen und Schläfern; – er ist auch der Steg zwischen Leben und Tod. [...] Du erinnerst dich: du konntest dich selbst nicht sehen und hattest weder Leib noch Hände, noch Augen, als du dich auf der weißen Landstraße wieder in den Sarg legtest? – Aber auch das Schulkind konnte dich nicht sehen! Es ging sogar durch dich hindurch wie durch leere Luft!

Weißt du, woher das kommt? Du hast die Erinnerung an die Formen deines irdischen Körpers nicht mit hinüber genommen! – Wer es kann – so, wie ich es gelernt habe –, der wird drüben zuerst für sich selbst sichtbar, – er baut sich im Traumland einen zweiten Leib, der später sogar für andere wahrnehmbar ist, so seltsam dir das jetzt auch klingen mag! Man vollbringt das durch Methoden« – er deutete auf das »Abendmahl« von Leonardo da Vinci und schmunzelte –, »die ich dich, wenn dein Körper reif sein wird und nicht mehr festgebunden werden muß, lehren will. Wer sie kennt, der ist imstande, einen Spuk zu erzeugen. – Bei manchen Menschen geschieht dies ›Sichtbarwerden im andern Reich‹ von selbst und ohne Ordnung, doch fast immer wird nur ein *Teil* von ihnen drüben lebendig, meist die Hand. Die führt dann oft die sinnlosesten Taten aus – denn der Kopf ist nicht mit dabei – und Leute, die die Wirkung sehen, bekreuzigen sich und schwätzen von Teufelsspuk. – [...].« (pp. 57-59)

Este revelador discurso (que se extiende todavía algunas páginas más) es pronunciado inmediatamente después de que Taubenschlag se despertara de dicho sueño, y, en consecuencia, la expectación creada por lo insólito de su contenido apenas tiene continuidad. Sí es cierto que, por otro lado, se mantienen abiertas algunas expectativas, como cuando, por ejemplo, el Barón le dice que hay cosas que aún no puede entender; pero esto no es un efecto propiciado por el elemento fantástico propiamente dicho, sino

por el discurso. Lo significativo es que éste es el *modus operandi* que se desarrolla a lo largo de toda la obra: después de cada suceso insólito o sobrenatural llega, sin demora, su explicación correspondiente, anulando las expectativas creadas. Ocurre, además, que estas explicaciones van conformando un todo coherente, una auténtica doctrina, por lo que, a medida que avanza el relato, el lector primero —gracias a la intervención del narrador—, y más tarde también el propio protagonista, comprenden que las experiencias del segundo no son producto de la casualidad o del capricho, sino que se ajustan a lo formulado por la doctrina que rige la vida y el destino de la familia von Jöcher y que se encargan de revelar los personajes iniciados (es decir, el capellán, el Baron von Jöcher y posteriormente los antepasados del protagonista). De esta manera, no sólo se elimina la posibilidad de que el suspense provocado por lo sobrenatural se prolongue en el tiempo, sino que impide que se proyecte hacia el futuro, pues con cada nueva explicación se perfila un poco más el camino que van a seguir los acontecimientos, que de este modo se convierten en “esperables” y “lógicos”.

Lo expuesto hasta el momento no contradice el hecho de que existan escenas aisladas en las que el componente sobrenatural se convierta en el verdadero aliado del suspense (como ejemplo baste citar la escena de la página 122, en la que el protagonista escucha la voz fantasmal del dominico diciendo su nombre), pero esto no deja de ser algo meramente anecdótico; insistimos en que, a diferencia de las novelas góticas canónicas y de las otras cuatro novelas de Gustav Meyrink, el carácter excesivamente doctrinal de *Der weiße Dominikaner* imposibilita que lo sobrenatural se convierta en una sólida estructura capaz de impulsar y sostener el suspense narrativo.

Una vez descartado lo sobrenatural, queda por comprobar cómo se comportan el resto de los componentes de la narración.

Como ya hemos indicado con anterioridad, el relato procede de un yo-narrador-protagonista que cuenta su historia desde un tiempo posterior al de los hechos narrados, es decir, que goza de un conocimiento muy amplio sobre los acontecimientos, lo que le permite manipular ampliamente la información que va a transmitir en cada momento. Esto se traduce, de hecho, en no pocas estrategias concebidas para aumentar el suspense.

Una de ellas es la alteración del orden narrativo. En general se puede afirmar que *Der weiße Dominikaner* se caracteriza por su linealidad; la historia comienza explicando los orígenes del dominico y del protagonista, y termina con la culminación del proceso de iniciación de un ya maduro Christopher Taubenschlag, no hay grandes prolepsis ni tampoco espectaculares analepsis. No obstante, el relato está salpicado de leves alteraciones del orden que, sin menoscabar la linealidad, dejan su huella de forma significativa en el suspense.

La primera alteración aparece muy pronto:

Darum habe ich von je den Namen Christopher als etwas Heiliges empfunden. Er hat sich mir in den Körper eingeprägt, und ich habe ihn wie einen Taufschein – ausgestellt im Reiche des Ewigen –, wie ein Dokument, das niemand rauben kann, durchs Leben getragen. Beständig wuchs und wuchs er wie ein Keim aus der Finsternis empor, bis er als der wieder erschien, der er von Anbeginn an gewesen, sich mit mir verschmolz und mich geleitete in die Welt der Unverweslichkeit. So, wie da geschrieben steht: es wird gesät verweslich und wird auferstehen unverweslich. (p. 14)

Esta prolepsis (la única de la novela) resulta extremadamente enigmática, ya que no alude a hechos tangibles y empíricos, sino a las experiencias interiores de un ser humano, a su evolución espiritual, por lo que avanza cuál va a ser el carácter de los acontecimientos que se relatarán a continuación. De este modo, el lector se introduce desde las primeras páginas en el misterioso —y esotérico— universo de Christopher Taubenschlag, aun sin entender el significado último de las palabras del protagonista. Por lo tanto, el suspense entra en acción.

También hay que mencionar las alusiones al futuro de Taubenschlag, cuyo significado resulta incomprendible en el momento en que se producen y, precisamente por ello, crean el inconfundible estado de expectación asociado al suspense (no tanto en el protagonista como en el lector), aquí presentamos algunos ejemplos:

»Dein Körper ist noch zu unreif. Er darf nicht mitgehen. Ich werde dich anbinden«, sagte der alte Herr [Baron von Jöcher], als er, mich an der Hand führend und bei jedem Satz seltsam nach Luft schnappend, seinem Hause zuschritt.« (p. 17)

Schon tags darauf mußte ich auf das Geheiß des Barons das Amt antreten. »Deine Hand soll lernen, was später dein Geist ausüben wird«, sagte er [Baron von Jöcher]. (pp. 17-18)

»[...] Man vollbringt das durch Methoden« [...], »die ich, wenn dein Körper reif sein wird und nicht mehr festgebunden werden muß, lehren will. [...]« (p. 59)

Como estas afirmaciones no llegan a enunciar un verdadero contenido proleptico y sólo cobran sentido al final del relato, cuando por fin el cuerpo y la mente del protagonista ya han alcanzado la madurez a la que se alude, hay que entender estas informaciones como esbozos.

Más numerosas son las intervenciones del narrador desde su posición privilegiada, en las que adelanta el carácter de los acontecimientos que va a narrar a continuación o que están aún por llegar, de este modo prepara al lector poniéndole en la disposición de ánimo adecuada para recibir una información que se presume trascendental; se trata de una estrategia ya empleada por el autor en otras novelas y que resulta muy eficaz, como se observa en los fragmentos que citamos a continuación:

Wie mir das alles jetzt nach so vielen Jahren so überaus lächerlich vorkommt und —doch so unsagbar traurig! (p. 24)

Die Erinnerungen meines Lebens sind mir zu Kleinodien geworden; ich hole sie hervor aus den Wassertiefen der Vergangenheit, wenn die Stunde, sie zu betrachten, schlägt und ich eine Menschenhand, sie niederzuschreiben, gefunden habe, die sich mir willfährig zeigt. [...] Aber ein Edelstein ist unter ihnen, über den habe ich nur zitternde Gewalt.

Nicht wie mit den andern kann ich mit ihm spielen; die süße, betörende Macht der Mutter Erde geht von ihm aus und zielt nach meinem Herzen.

Er ist wie der Edelstein Alexandrit, der dunkelgrün am Tage, plötzlich rot erglüht, wenn du in stiller Nacht in seine Tiefe starrst.

Als Tropfen Herzblut zu Kristall geronnen, trage ich ihn bei mir, stets voll Bangigkeit, er möchte wieder flüssig werden und mich versengen, erwärmt mich ihn zu lange in meiner Brust.

Darum habe ich die Erinnerung an die Spanne Zeit, die für mich Ophelia heißt und einen kurzen Frühling und einen langen Herbst bedeutet, gleichsam in eine gläserne Kugel gebannt, darinnen verschlossen der Knabe, halb Kind halb Jüngling, lebt, der ich einst gewesen war. (pp. 61-62)

Las escasas analepsis colaboran en cierta medida con el suspense narrativo al desvelar *a posteriori* una información trascendental que obliga a interpretar los acontecimientos desde un nuevo prisma. Es lo que ocurre con la escena en la que Mutschelknaus cuenta cómo conoció a su mujer y cómo su hija «ist schon nach sechs Monaten auf die Welt gekommen» (p. 37), lo que lleva al lector y al protagonista a entender de otra manera la relación de esta familia con Herr Paris, el profesor de teatro de la hija de Mutschelknaus y antiguo agente teatral de su mujer y, sobre todo, a mantener las sospechas sobre este despiadado personaje (cfr. pp. 33-40). Pero, sin duda, la analepsis más fructífera para el suspense llega hacia la mitad de la novela de la mano del capellán —el único personaje que conoce la verdad sobre la desaparecida esposa del Barón von Jöcher—, quien revela que el protagonista es en realidad el hijo legítimo de su padre adoptivo (cfr. pp. 95-96). Esta revelación, lejos de extinguir la expectación, la

aumenta porque, como veremos más adelante, se produce en un momento en el que se están descubriendo importantes detalles acerca de la familia del Barón que dan un nuevo sentido a todo.

Las profecías son uno de los elementos más utilizados en las novelas góticas para fomentar el suspense y, sin embargo, veremos que en esta obra no siempre logran cumplir su cometido. En concreto, dos de ellas, que versan sobre la Iglesia y el Papa, respectivamente (cfr. pp. 85 y 87), apenas repercuten en la narración porque su contenido, además de excesivamente oscuro, resulta del todo irrelevante para el desarrollo de los acontecimientos y tampoco afecta directamente a ninguno de los personajes principales, de modo que estos dos vaticinios pasan completamente desapercibidos. Mucho más interesante es, en cambio, la leyenda sobre la fundación de la iglesia, que viene acompañada de una profecía contenida en la inscripción que se encuentra sobre el altar —«Flos florum – so werde ich offenbar nach dreihundert Jahren» (p. 15)— y de una segunda leyenda acerca de las extrañas apariciones del fantasma del dominico en noches de luna nueva. No es un hecho desdeñable el que estas informaciones se encuentren precisamente en las primeras páginas de la obra, porque de esta forma abren un inmenso abanico de posibilidades y expectativas para el desarrollo posterior de la narración, pues, a partir de este momento, el lector espera alguna señal que indique que estas profecías siguen vigentes o, al estilo de la más pura tradición gótica representada por *The Castle of Otranto*, que están a punto de cumplirse. Y, de hecho, no se hace esperar la confirmación de que esto va a ser así y que además estas profecías podrían encerrar el secreto en torno al cual gira la trama principal —extremo también típicamente gótico—, pues pocas líneas más abajo tiene lugar la primera intervención del misterioso y fantasmal dominico, que entra en contacto precisamente con el protagonista de la narración. La estrategia, por lo tanto, está bien definida al principio, y ahora sólo queda esperar que estos elementos mantengan su presencia para que el suspense no decaiga.

La última profecía aparece hacia la mitad de la novela y también resulta determinante para el suspense; la conocemos de boca del Baron von Jöcher y dice así:

»Ein merkwürdiges Schicksal vererbt sich in unserer Familie. Glauben Sie aber, bitte, nicht, wenn Ihnen meine Worte vielleicht zu überhebend klingen werden, daß ich mich für etwas

Besonderes oder für einen Auserwählten hielte! Allerdings habe ich eine Mission, aber eine sehr bescheidene. Freilich, mir scheint sie groß, und ich halte sie heilig!
Ich bin der elfte aus dem Geschlechte der Jöcher; den Ahnherrn nennen wir die Wurzel, wir andern zehn, die Freiherren, heißen die Äste, unsere Vornamen beginnen mit einem 'B', wie zum Beispiel Bartholomäus, Benjamin, Balthasar, Benedikt und so weiter. Nur die Wurzel, der Ahnherr Christopher, fängt mit ›Ch‹ an. In unserer Familienchronik steht, der Ahnherr habe vorausgesagt, die Krone des Stammbaumes – der zwölftes – werde wiederum Christopher heißen. ›Es ist seltsam‹, habe ich mir oft gedacht, ›alles, was er vorausgesagt hat, ist Wort für Wort eingetroffen, nur das letzte scheint nicht zu stimmen, denn ich habe doch keine Kinder!‹ [...] (p. 93)

Es interesante que esta información se incorpore precisamente en este punto del relato, cuando ya se conocen muchas de las peculiaridades que envuelven a la figura del protagonista —Christopher Taubenschlag—, pues ahora se obliga al lector a replantearse el sentido de todos los acontecimientos que han ocurrido hasta el momento. A través de esta profecía y de la revelación inmediatamente posterior del capellán, de que en realidad el protagonista es su hijo legítimo (se trata de la analepsis mencionada más arriba [cfr. pp. 95-96]), el suspense alcanza un punto álgido, justo en mitad de la novela, porque, por un lado, esta información remite de nuevo al principio (el vínculo de Christopher con el dominico blanco [cfr. p. 15]), pero, a la vez, proyecta la narración hacia el irremediable desenlace de la vida del protagonista; ahora, tanto el lector como el propio protagonista —que estaba siendo testigo oculto de esta conversación entre su padre y el capellán—, comprenden que nada ha sido casual, ya que Christopher Taubenschalg tenía un futuro predestinado por el hecho de ser el último descendiente legítimo de la saga de los von Jöcher. A partir de este momento, los hechos se suceden con rapidez, y ya todo va encauzado en la misma dirección, la historia de amor del protagonista ha terminado y sólo queda saber de qué modo exacto va a alcanzar éste la mencionada “Krone des Stammbaumes” (cfr. p. 93), aunque todavía hay algunas distracciones (aún se interponen algunos pasajes poco justificados que cortan el ritmo de los acontecimientos, como, por ejemplo, el capítulo titulado “Medusenhaupt” donde se describe la sesión de espiritismo [cfr. pp. 182-198]). Por lo tanto, la revelación del capellán ejerce de enlace y de muelle entre los dos ejes principales de la obra: el dominico blanco y el destino de la familia von Jöcher. El punto débil es que apenas hay conexiones entre estos tres puentes del suspense, que, en realidad, aparecen como tres unidades prácticamente independientes y aisladas, tres puntos álgidos que no logran mantener ni el interés ni la expectación de forma constante. Sólo los capítulos finales

consiguen sostener la intriga y el interés del lector, porque en los tres últimos el ritmo de los acontecimientos se vuelve vertiginoso y ya no hay más distracciones.

La focalización del texto narrativo, un aspecto que generalmente tiene grandes repercusiones sobre el suspense, no parece tener en esta obra un papel decisivo. Observamos que durante casi toda la obra alterna entre la focalización en el narrador (que es la principal) y una focalización interna en el protagonista; a pesar de todo, esta limitación del caudal de información no llega a crear demasiados momentos de tensión; únicamente merece la pena detenerse en esta cita:

In der Werkstatt des Drechslermeisters ist noch Licht. Es *schimmert durch die trüben Fenster*. Die Drehbank *surrt*.

Ich lege eine Hand auf die Klinke und drücke sie vorsichtig nieder. Ein *winziger Lichtstreifen* leuchtet auf und verschwindet, wie ich die Tür leise wieder zuziehe.

Ich *schleiche* ans Fenster, um zu erspähen, wo der Alte steht.

Er ist über die Drehbank gebeugt, hält ein blitzendes Eisen in der Hand, und zwischen seinen Fingern hervor stieben weiße, papierdünne Holzspäne von ihm weg in das *Halbdunkel* des Zimmers hinein und häufen sich *wie tote Schlangen um den Sarg*. Ein *fürchterliches Schlottern fährt mir plötzlich in die Kniekehlen*.

Ich höre, wie *mein Atem pfeifend* geht.

Ich muß mich mit der Schulter gegen die Mauer stützen, um nicht vornüber zu fallen und die Glasscheibe des Fensters zu zerbrechen.

"Soll ich denn wirklich ein Meuchelmörder werden?!" *gellt ein Jammerschrei in meiner Brust*. "Hinterrücks den armen, alten Mann erschlagen, der voll Liebe wie ein Heiland um meine, um seine Ophelia sich ein ganzes Leben zermürbt hat?"

Da, mit einem Ruck bleibt die Drehbank stehen. Das Surren verstummt. *Jähe Totenstille schnappt nach mir*.

Der Drechsler hat sich aufgerichtet, den Kopf halb zur Seite gewendet scheint er zu horchen, dann legt er das Stemmeisen weg und kommt mit zögerndem Schritt zum Fenster. Näher und näher. Die Augen fest auf die meinen gerichtet.

Ich weiß, er kann mich nicht sehen, denn ich stehe in der Finsternis, und er ist im Licht; aber wenn ich selbst wüßte, er sähe mich, ich könnte nicht mehr entfliehen, denn alle Kraft hat mich verlassen.

So ist er langsam bis dicht ans Fenster gekommen und starrt in die Dunkelheit hinein.

Zwischen unsren Augen liegt kaum die Breite einer Hand, und ich kann jede Runzel in seinem Gesicht erkennen.²¹ (pp. 118-120)

Salta a la vista que se trata de una escena muy subjetiva, como corresponde a una focalización estrictamente interna en el personaje principal, pues sólo se transmite aquello que ve, escucha, siente y piensa Taubenschlag, silenciando por completo al otro personaje que interviene en la escena, quien, además, es el único que actúa. La enorme tensión que destila este fragmento procede de dos técnicas bien diferenciadas; por un lado, la estricta focalización interna hace que el lector se sienta cómplice del

²¹ La cursiva es nuestra.

protagonista, del que conoce las oscuras intenciones para con el viejo e indefenso Mutschelknaus; de esta manera va escalando el suspense hasta que alcanza el clímax en el momento en que los dos personajes están frente a frente, tan sólo separados por el vidrio de una ventana y por la oscuridad que mantiene a Mutschelknaus en la más absoluta ignorancia de lo que ocurre en el exterior. Sin embargo, el mayor aporte al suspense procede de la ambientación, que, como toda la escena, viene de la mano del protagonista, por eso reina la subjetividad, que se refleja en el evocador vocabulario elegido para describir la escena (del que hemos subrayado en cursiva lo más destacado), donde las virutas de madera se han transformado en serpientes muertas; porque, como ocurre en las grandes obras de la novela gótica, el paisaje se ha mimetizado con el color de los sentimientos que alberga el protagonista.

Y es que, en realidad, el suspense se hace presente en esta obra, sobre todo, a través de los sentimientos de los protagonistas, de la subjetividad de sus juicios y sus percepciones, porque es en estos estados cuando el discurso se vuelve más sentido y se llena de exclamaciones y frases inconclusas, cuando el paisaje se convierte en atmósfera y los hechos más simples en amenaza, cuando la línea entre realidad y sueño se vuelve más frágil. De esta forma se originan escenas tan ilustrativas como las que reproducimos a continuación, presididas siempre por focalizaciones internas que proyectan el elevado grado de afectación y subjetividad del discurso:

Ich erschrak plötzlich: "Gestern war doch Winterabend gewesen, wie kann heute Sommermorgen sein?! Schlafe ich, bin ich ein Nachtwandler?" Ich blickte nach den Laternen: sie waren blind – wer aber sonst hätte sie auslöschen können?! So war ich also doch leibhaftig, als ich sie auslöschte! – Aber vielleicht bin ich jetzt tot und habe in Wirklichkeit erlebt und nicht nur geträumt, daß ich im Sarg lag?!"

Ich wollte es erproben, trat an einen der Schuljungen heran und fragte ihn: "Kennst du mich?" Er gab keine Antwort und lief durch mich hindurch wie durch leere Luft. (p. 46)

Ich fühle, daß ein grauenhafter, schwarzer Schatten in mir aufsteigt, daß ein formloses Etwas nach meinem Herzen greift; ich höre ein Flüstern wie von hundert zischenden Stimmen in meinem Ohr: ihr Ziehvater, der idiotische Drechsler, ist die Schranke! Reiße sie nieder! Mach ihn kalt! Wer sieht es? Feigling, warum fürchtest du dich?

Ophelia läßt meine Hände los. Sie fröstelt. Ich sehe, daß sie schaudert.

Hat sie meine Gedanken erraten? Ich warte, daß sie irgend etwas sagt, irgend etwas, das mir einen geheimen Wink gibt, was ich tun soll.

Alles wartet in mir: mein Hirn, mein Herz, mein Blut; das Flüstern in meinem Ohr schweigt und wartet. Wartet und lauscht in teuflischer Siegesgewißheit. (pp. 116-117)

"Lieber, sehr verehrter Herr Baron!

Wenn Sie diesen Brief an Christopher öffnen sollten, dann bitte, bitte, lesen Sie nicht weiter! Lesen Sie auch das beiliegende Schriftstück nicht: ich flehe Sie an aus tiefster Seele! Verbrennen

Sie beides, falls Sie den Brief Christl nicht übergeben wollen, aber ob so oder so, lassen Sie Christl nicht aus den Augen, keine Minute! Er ist doch noch so jung, und ich möchte nicht schuld sein, daß er – eine unüberlegte Tat begeht, wenn er aus anderem als Ihrem Mund erfährt, was Sie – und er – ja doch bald erfahren müssen.

Erfüllen Sie diese innige Bitte (und ich weiß, Sie werden es tun!) Ihrer in Gehorsam ergebenen Ophelia M."

"Mein heißgeliebter, armer, armer Bub!

Mein Herz sagt mir, daß du wieder gesund bist; so wirst Du, das hoffe ich aus ganzer Seele, mit Kraft und Mut verwinden, was ich Dir jetzt schreiben muß. [...] Es kann nicht sein, daß soviel Dankbarkeit und Liebe, wie ich für Dich empfinde, nicht über das Grab hinausreichen sollten. Ich weiß, daß sie weiter bestehen werden bis in alle Ewigkeit, so wie ich weiß: ich werde um Dich sein im Geiste und Dich auf Schritt und Tritt begleiten und Dich behüten und bewahren vor jeder Gefahr wie ein treuer Hund, bis wir uns dereinst wiedersehen. [...] – aber glaub mir: so wahr eine Vorsehung lebt, so wahr ist es auch, daß es ein Land der ewigen Jugend gibt. Wenn ich das nicht wüßte, woher nähme ich den Mut, von Dir zu scheiden! [...]

Glaub nicht, es seien nur Worte, um Dich zu trösten, trügerische Hoffnung oder Hirngespinste, wenn ich Dir sage: ich weiß, daß ich das Grab überleben werde und werde wieder um Dich sein! Ich schwöre Dir, ich weiß es! Jeder Nerv in mir weiß es. Mein Herz, mein Blut weiß es. (pp. 154-157)

En todos estos casos se observa cómo el miedo, la amenaza, la indeterminación, junto con las vagas alusiones a un futuro por descubrir de un personaje profundamente afectado por las circunstancias que lo rodean culminan en la gestación del suspense. Pero es la expresividad narrativa de estos fragmentos lo que contribuye definitivamente a crear este efecto, pues sólo cuando el discurso se contagia de la naturaleza de los hechos o los sentimientos la tensión narrativa se vuelve realmente eficaz.

A modo de resumen, concluimos que *Der weiße Dominikaner* presenta algunas diferencias notables en el tratamiento del suspense con respecto a la novela gótica canónica.

En primer lugar, hay que señalar que el principal destinatario del suspense es el lector de la obra; éste es el único receptor de todas las insinuaciones iniciales —la introducción es un claro ejemplo de ello—, de cada una de las alusiones al futuro del protagonista o de las aclaraciones del narrador; es él quien percibe lo sobrenatural de muchas de las escenas. En cambio, el protagonista y los demás personajes apenas comparten esta percepción; al principio, por su total ignorancia e inocencia; posteriormente, porque ya han sido instruidos en la doctrina que todo lo explica. Lo contrario ocurre en la novela gótica canónica, donde los protagonistas son las víctimas principales de lo sobrenatural, y las que sufren el efecto del suspense que luego trasladan al lector, en quien provoca una respuesta subjetiva.

Finalmente, destacamos que esta obra presenta escenas aisladas con una buena gestión del suspense, y que en todas ellas la clave del éxito reside en que entra en juego más de una técnica narrativa a la vez. Sin embargo, este elemento carece de una auténtica estrategia global que lo mantenga vivo a lo largo de la novela, pues no hay ningún componente que le de continuidad; éste debería ser el papel del fantasmagórico personaje del dominico blanco que da título a la obra, pero, dado que su presencia no llega a consolidarse, no logra este cometido; motivos similares hacen que tampoco las profecías consigan mantener vivas las expectativas, ya que no se llega a crear una red de alusiones lo suficientemente densa como para alimentar la tensión narrativa de forma continua. En esta misma línea hay que mencionar que muchas de las alusiones y los detalles que al principio de la novela auguraban una narración llena de sobresaltos y expectativas no se desarrollan, como ocurre con la leyenda que dice que en noches de luna nueva se proyecta la sombra del dominico sobre la plaza del mercado (cfr. p. 15) —en toda la novela no hay ni una sola mención a noches de luna nueva, aunque sí se aparece el dominico en dos ocasiones—; o con la inscripción que se encuentra sobre el altar y que hace una referencia muy imprecisa a alguien —«Flos florum»— que supuestamente ha de manifestarse trescientos años después (cfr. p. 15), pues es una información que no vuelve a aparecer en todo el relato y sólo a duras penas puede relacionarse con el viejo Mutschlknaus cuando hacia el final de la novela se convierte en un predicador que va vestido de blanco (cfr. pp. 219-220 y 226-229). El suspense, por lo tanto, a pesar de estar muy bien planteado en los comienzos de la novela, no evoluciona favorablemente porque quedan muchas lagunas por cubrir. Podemos afirmar que en *Der weiße Dominikaner* el suspense no recorre la novela de principio a fin dibujando una línea de altibajos como nos tiene acostumbrado el autor, sino que más bien se comporta como una pequeña estrella fugaz que hace acto de presencia de forma ocasional para amenizar convenientemente el espectáculo; se trata de un elemento decorativo dentro del armazón de la obra.

9. 3. Lo fantástico

En ninguna otra novela de Meyrink lo sobrenatural tiene una presencia tan abrumadora y está tan ligado a la esfera de lo trascendental como en *Der weiße Dominikaner*. Pero al mismo tiempo observamos que, a diferencia de lo que ocurre en las anteriores obras analizadas, en ésta apenas tiene representación el universo de lo cotidiano —como pudimos comprobar en el epígrafe dedicado al marco escénico—, aquel en el que rige la lógica y la razón y que constituye el referente a partir del cual es posible medir el “grado fantástico” que alcanza la narración; y esta ausencia, sin duda, representa un gran escollo para conseguir el efecto fantástico deseado, ya que la mimesis no puede producirse correctamente, como bien se deduce de la siguiente afirmación de N. Gupte:

Jene Phantasten, die das Phantastische mit der Erscheinung des Übersinnlichen bzw. – Natürlichen im Werk gleichsetzen und ihre schriftstellerische Aufgabe darin sahen, das Übernatürliche von dem Natürlichen abzuheben, haben sich unbedingt der mimetischen Technik verpflichtet müssen. Es war nämlich nicht nur notwendig, zunächst eine „natürliche“ Ebene festzuhalten, sondern auch die übernatürliche Ebene mit denselben Erzählmethoden darzustellen, damit diese als solche glaubwürdig würde.

Nicht selten waren für die Literaturhistoriker und -kritiker die Milieuschilderungen im phantastischen Werk wichtiger als das eigentliche phantastische Moment, wie im Fall von Meyrinks Roman „Der Golem“.²²

Es decir, que nos vamos a internar en el estudio de una obra poco ortodoxa, no solo en relación con el resto de la novelística meyrinkiana, sino en general para la ficción fantástica y, por ende, para la gótica.

No obstante, parece que este grave escollo es salvado en las primeras páginas, cuando, en la introducción que precede al capítulo I, el narrador describe que el proceso de escritura fue manipulado por una fuerza invisible llamada Christopher Taubenschlag:

Es blieb mir schließlich nichts anderes übrig, als dem Einfluß, der sich Christopher Taubenschlag nennt, seinen Willen zu lassen, ihm, sozusagen, meine Hand zur Niederschrift zu leihen und alles aus dem Buche zu streichen, was meinen eigenen Einfällen entstammte. Setzen wir den Fall: Jener Christopher Taubenschlag sei ein unsichtbares Wesen, das auf rätselhafte Weise imstande ist, einen Menschen bei klarem Bewußtsein zu beeindrucken und nach seinem Willen zu lenken, so stellt sich die Frage ein: warum hat er mich denn benutzt, um seine Lebensgeschichte zu schildern? Aus Eitelkeit? – Oder damit ein "Roman" zustande kommt? Möge jeder sich selbst die Antwort geben.

²² N. Gupte, *Deutschsprachige Phantastik*, cit., p. 99.

Meine eigene Aussicht will ich für mich behalten.
Vielleicht steht mein Fall bald nicht mehr vereinzelt da; vielleicht ergreift jener "Christopher Taubenschlag" morgen die Hand eines andern.
Was heute ungewöhnlich erscheint, kann morgen alltäglich sein! [...] Als ich von ähnlichen Empfindungen erfaßt, eines Tages mitten im Schreiben war, kam mir plötzlich der Gedanke: Ist dieser Christopher Taubenschlag vielleicht nur so etwas wie ein von mir abgespaltenes Ich? [...] Als hätte jener Unsichtbare in meinem Gehirn gelesen, unterbrach er sofort den Lauf der Erzählung und streute, meine schreibende Hand benützend, wie in Parenthese die sonderbare Antwort ein: [...] (pp. 9-11)

Este narrador anónimo representa la esfera de lo normal y cotidiano, comparte con el lector el mismo tipo de realidad, y por eso se muestra atónito ante la irrupción de lo sobrenatural en su vida, que no le queda más remedio que aceptar como hecho consumado que es.

Ahora bien, aún queda por constatar la presencia de la otra premisa necesaria para que se manifieste lo fantástico —vacilar ante una o más explicaciones posibles a lo sobrenatural²³—, y esta tarea resulta más complicada, pues, como se puede apreciar en el fragmento siguiente, también extraído de la introducción, el narrador no alberga demasiadas dudas al respecto:

Am liebsten wäre mir, ich dürfte glauben: jenes Etwas, das mir die Hand führte, ist eine ewige, freie, in sich selbst ruhende und von jeglicher Gestaltung und Form erlöste Kraft; aber, wenn ich des Morgens nach traumlosem Schlafe erwache, sehe ich zuweilen zwischen Augapfel und Lid das Bild eines alten, weißhaarigen, bartlosen Mannes, hochgewachsen und jugendlich schlank, wie eine Erinnerung der Nacht vor mir, und der Eindruck erfüllt mich für den Tag mit dem nicht loszuwerdenden Gefühl: das muß Christopher Taubenschlag sein [...] Doch wozu solche Erwägungen, die Fremde nichts angehen! (p. 12)

Una vez que abandonamos la introducción para dar comienzo a la lectura del relato principal, observamos que la situación narrativa no ha cambiado mucho. El discurso sigue dependiendo de un narrador autodiegético que aporta la máxima credibilidad posible al relato, de ahí que el lector, a través del *pacto narrativo*²⁴ que

²³ Eso es lo que defienden, entre otros, T. Todorov (cfr. *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 37-38), P. Cersowsky (cfr. *Phantastische Literatur...* cit., pp. 21-22) y U. Durst (cfr. *Theorie der Phantastischen Literatur*, cit., p. 101) en sus diferentes teorías.

²⁴ Pozuelo Yvancos señala al respecto: «En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción —y ése es una [sic] de los datos de definición pragmática más atraídos— permanecen en suspense las condiciones de «verdad» referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esta acción —abrir el libro— desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad. [...] De entre las muchas aproximaciones y consecuencias que cabe hacer y deducir de esta suspensión de la realidad [...], nos vamos a interesar ahora por una si se quiere más humilde, pero no menos decisiva: lo que en otro lugar llamé la contracción de un pacto narrativo [...]. Este pacto —presente en todo discurso narrativo— es el que define el objeto —la novela, el cuento, etc.— como verdad y en virtud del mismo el lector

establece con el texto literario, tenga que aceptar como verdadero todo lo que aquí es relatado, por muy extraño que resulte. Lo que sí parece experimentar un cambio es la actitud del narrador-protagonista hacia los hechos de naturaleza sobrenatural, pues los primeros indicios que hablan de su existencia (la tabla que tapa la inscripción del altar y que se desprende año tras año el *Marienstag*, así como la sombra del dominico que se aparece en las noches de luna llena [cfr. p. 15]), son presentados y aceptados con absoluta naturalidad; este hecho no deja de sorprender al lector, para quien no cabe ninguna duda de que se trata de una clara trasgresión de las leyes de la lógica. Por lo tanto, el narrador-protagonista del relato principal parece poner en peligro la persistencia de lo fantástico, al menos en el marco de la ficción.

Lo cierto es que, a pesar de este inicio tan desconcertante, a medida que avanza la novela, lo fantástico va instalándose más firmemente en la percepción del lector y no sólo gracias a los múltiples episodios extraños que nos depara la novela, ya que, en ocasiones, basta con una buena red de alusiones para conseguir el grado de vacilación necesario, como ocurre en la escena que presentamos a continuación; todo empieza cuando, en referencia a lo que parece un simple episodio de sonambulismo del protagonista, el Barón le dice a éste:

»Dein Körper ist noch zu unreif. Er darf nicht mitgehen. Ich werde dich anbinden«, sagte der alte Herr, als er, mich an der Hand führend und bei jedem Satz seltsam nach Luft schnappend, seinem Hause zuschritt. (p. 17)

Y después, a la hora de acostarse, prosigue con su enigmático discurso:

»Ich will dich beten lehren; – sie alle wissen nicht, wie man betet. Man betet nicht mit Worten, man betet mit den Händen. [...]. Der Geist weiß schon, was dir nötig ist. Wenn sich die Handflächen berühren, ist das Linke im Menschen durch das Rechte zur Kette geschlossen. So ist der Leib fest gebunden, und aus den Fingerspitzen, die nach oben stehen, steigt frei eine Flamme auf. – Das ist das Geheimnis des Betens, von dem in keiner Schrift geschrieben steht.« (p. 22)

Y el efecto no tarda en hacerse notar, pues a continuación el narrador añade:

In dieser Nacht wanderte ich das erstemal, ohne daß ich am nächsten Morgen mit staubigen Stiefeln und angekleidet im Bette erwacht wäre. (p. 22)

aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma.» (J. M. Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 233-234).

Efectivamente, no se está describiendo ningún acontecimiento sobrenatural, pero el resultado de todo ello sí hace que surjan dudas en el lector, ya que ni el discurso del Barón se ajusta a la lógica, ni es admisible que un simple gesto ritual remedie el sonambulismo. En cambio, de la reacción del protagonista nada sabemos, porque el capítulo termina precisamente con las palabras arriba citadas; la indeterminación está sembrada.

El ejemplo expuesto ilustra muy bien cómo está configurado el elemento fantástico en la penúltima novela de Gustav Meyrink, pues saca a la luz dos de sus aspectos característicos: la inmaterialidad de los hechos sobrenaturales y la escasa adhesión que éstos provocan en los protagonistas. Y es que, por un lado, en esta novela lo más desestabilizador y extraordinario, es decir, el caldo de cultivo de lo fantástico, se produce en su mayor parte a nivel psíquico o mental, sin consolidarse como experiencia sensorial (son muy pocos los sucesos de naturaleza sobrenatural descritos en la novela), de hecho, casi siempre su único receptor es el protagonista; lo sobrenatural procede en mayor medida del contenido de los discursos, de los pensamientos o de los sueños, y no de las acciones. Esta transposición del hecho fantástico al interior de la mente, a la psique de los personajes, conecta perfectamente con el *Zeitgeist* de los últimos años de actividad literaria del autor austriaco, en pleno auge de la psicología y las tesis freudianas del psicoanálisis; pero, además, entronca también con la tradición gótica, donde la exploración psicológica de los protagonistas se convierte en una auténtica señal de identidad, que además contribuye a marcar el distanciamiento entre las novelas góticas y las puramente fantásticas, en palabras de Birgit Grein:

Das Schreckliche und das Furchterregende sind allgemein Themen der *gothic novel*, wobei schreckliche Ereignisse, seien es nun Verbrechen oder übernatürliche Erscheinungen, fast immer das Ergebnis menschlicher Handlungen und Empfindungen sind, und auch das Übernatürliche tritt als Folge beziehungsweise in Verbindung mit menschlichem Handeln auf. Auslöser übernatürlicher Ereignisse ist zumeist ein Akt der Transgression, ein Verstoß gegen göttliche oder menschliche Gesetze, der menschlichen Motiven wie Ehrgeiz, Wissbegier oder Rache entspringt. Die Quellen des Bösen liegen in den dunklen Seiten der menschlichen Natur [...]. Das Ausloten seelischer Abgründe und insbesondere der Motivation von Verbrechen bedingt eine stärkere Psychologisierung, die dann auf Kosten der Darstellung des Übernatürlichen und zumeist der klassischen Motivik (Geister, Ruinen, Gewölbe und weiteres) geht. (p. 28). [...] Hier verbinden sich Psychologisierung und Erzähltechnik: Es gibt keinen allwissenden Erzähler mehr, der dem Leser eine objektive Darstellung der Ereignisse bietet; vielmehr wird die Hauptfigur, die

sich selbst als wahnsinnig, besessen, paranoid entlarvt, zum subjektiven Berichterstatter, so daß die Bewertung der Geschehnisse letztlich dem Leser überlassen bleibt.²⁵

Die Untersuchung der Psychologie des Opfers in »Caleb Williams« oder in »Melmoth« oder des Täters wie in James Hoggs »Confessions« [...] oder bei Edgar Allan Poe machen eines klar: Das Böse kommt schon lange nicht mehr von außen, sondern von innen.²⁶

Por otro lado, se observa una escasa afectación por parte de los personajes ante todo aquello relacionado con lo sobrenatural, lo cual no es más que un efecto de la restricción que el narrador practica sobre la información que desea dar a conocer; una y otra vez se oculta la reacción —tanto gestual, como de pensamientos— de Christopher Taubenschlag ante los extraños discursos de su padre o los sorprendentes acontecimientos que presencia. Y esta paralipsis intencionada envuelve a dicho personaje en una enorme indeterminación, pues no es posible conocer cuál es su postura, si se asombra, se asusta, o acepta estos hechos extraños como un acto de fe. La cuestión es que, al tratarse del protagonista-narrador y recaer en él la focalización principal (más concretamente la focalización se reparte entre el Taubenschlag personaje y el Taubenschlag narrador), esta indeterminación alcanza al conjunto de la novela, que se mueve entre la aparente normalidad con que se describen y aceptan los acontecimientos y discursos más inverosímiles y la sombra de duda que planea constantemente, a pesar de todo.

Esta manera de proceder se repite incansablemente a lo largo de la narración, haciendo de la ausencia de reacciones el resorte principal de la indeterminación y, por lo tanto, del efecto fantástico. Es una técnica novedosa y que apela directamente al lector, el más sorprendido por el efecto que causa, porque esa contención de sentimientos por parte del protagonista-narrador va en contra de toda lógica y también en contra de lo que se espera de una obra de ficción. Una nueva vuelta de tuerca del autor austríaco.

Ya hemos hecho referencia al carácter psíquico del elemento sobrenatural presente en esta novela. Y es que algunas de las escenas más llamativas e irrationales se desarrollan en el marco de los sueños; esta circunstancia en sí misma debería anular la

²⁵ B. Grein, «Das dunkle Element in der englischen und amerikanischen Phantastik. Von der gothic novel bis Poe», en: Th. Le Blanc / B. Twrsnick (eds.), *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, Band 15 (= *Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar*), 1995, pp. 28-44, aquí, pp. 28-29.

²⁶ *Ibidem*, p. 44.

posibilidad de que se interprete como un hecho fantástico, ya que el mundo de los sueños no interfiere con el universo real —corren paralelos sin llegar a mezclarse—, y, además, como expresa A. Bernhard: «Der Traum, als potentielle Realität, die nicht den Gesetzen der Vernunft unterworfen ist, erlaubt die widersinnigsten Erfahrungen»²⁷. Sin embargo, lo fantástico entra en el universo de nuestro protagonista cuando éste comienza a manifestar sus dudas sobre si en realidad ha sido un sueño o no:

Als der Deckel ins Schloß fiel, erwachte ich in meinem Bette.
Das heißt, ich glaubte zu erwachen.

Es war noch dunkel, aber ich fühlte an dem betäubenden Duft des Holunders, der durch das offene Fenster in die Stube drang, daß der erste Hauch des kommenden Morgens aus der Erde stieg und es höchste Zeit für mich sei, die Laternen in der Stadt auszulöschen. Ich griff nach meinem Stab und tastete mich die Treppen hinab. Dann, als meinem Amte Genüge geschehen war, ging ich über die Palisadenbrücke und stieg auf einen Berg; jeder Stein am Wege kam mir bekannt vor, und doch konnte ich mich nicht entsinnen, jemals hier gewesen zu sein. (p. 44)

La doble perspectiva presente en este fragmento —la del yo-narrador y la del yo-protagonista— diluye el efecto fantástico, aunque sin destruirlo del todo, porque a la vez que conocemos la extraña experiencia del protagonista, el narrador adelanta explicaciones que mantienen viva la lógica que domina en el mundo real. Por otro lado, el universo que se describe ahora —que sigue siendo el del sueño, según indica el narrador— es idéntico al que habita Taubenschlag en la vida real, los mismos paisajes, las mismas actividades y las mismas sensaciones, nada hace pensar en un sueño; el lector en este momento no sabe a qué atenerse, duda de las experiencias del protagonista, pero también de las afirmaciones del narrador porque resultan contradictorias, hasta que, unas pocas páginas después, la duda asalta también al protagonista —una estricta focalización interna en el yo-protagonista anula la conciencia del yo-narrador—:

Ich erschrak plötzlich: »Gestern war doch Winterabend gewesen, wie kann heute Sommermorgen sein?! Schlafe ich, bin ich ein Nachtwandler?« Ich blickte nach den Laternen: sie waren blind – wer aber sonst hätte sie auslöschen können?! So war ich also doch leibhaftig, als ich sie auslöschte! – Aber vielleicht bin ich jetzt tot und habe in Wirklichkeit erlebt und nicht nur geträumt, daß ich im Sarg lag??!

Ich wollte es erproben, trat an einen der Schuljungen heran und fragte ihn: »Kennst du mich?« Er gab keine Antwort und lief durch mich hindurch wie durch leere Luft.
»So bin ich also tot«, nahm ich gleichmäßig zur Kenntnis. (p. 46)

²⁷ A. Bernhard, Gustav Meyrinks „Der Golem“... cit., p. 57.

Es precisamente la indeterminación que percibe el lector sobre el estado de conciencia del protagonista, junto con la incertidumbre que siente el propio personaje, lo que origina el hecho fantástico, ya indiscutible en estas líneas. Sin embargo, la escena continúa y lo que ocurre inmediatamente después no es menos sorprendente que lo anterior: Taubenschlag, creyéndose muerto, siente la obligación de ver a su padre «ehe ich verwese» (p. 46), entonces padre e hijo entablan una conversación, en cuyo transcurso el Barón le explica el significado de alguna de las cosas que había soñado:

»Ja, ja, die weiße Landstraße!« murmelte er sinnend, »die kann selten einer vertragen. Nur einer, der zum Wandern geboren ist. Weil ich das an dir bemerkte – damals im Findelhaus – hab' ich dich zu mir genommen. Die meisten Menschen fürchten sich vor der Landstraße mehr als vor dem Grab. Sie legen sich lieber wieder in den Sarg, denn sie meinen, das wäre der Tod und sie hätten dort Ruhe! [...] Besser als das ist, man lernt auf der weißen Landstraße wandern. Nur darf man nicht an das Ende der Landstraße denken, sonst hält man es nicht aus, denn sie hat kein Ende. Sie ist unendlich. Die Sonne auf dem Berg ist ewig. Ewigkeit und Unendlichkeit ist zweierlei. [...] (pp. 48-49)

Es decir, que de nuevo da la impresión de que el protagonista ha abandonado el sueño y se encuentra instalado en el mundo real; sin embargo, aquí aparece una serie de elementos que siembran la duda, como, por ejemplo, algunos cambios en la habitación: «Halt! stand denn nicht gestern noch die grüne Gipsbüste Dantes mit dem strengen, scharfen Mönchsgesicht links auf dem Bord? Hat sie jemand umgestellt? Jetzt steht sie rechts!» (p. 47). O, como reconoce después, un pequeño cambio en el aspecto del Barón von Jöcher: «Damals hörte ich sie mit taubem Ohr; ich sah nur den Baron Jöcher und, wie vom Lichte eines Blitzes erhellt, erkannte ich plötzlich, was mir so fremdartig an ihm erschienen war, – etwas Seltsames: sein Kropf saß an der rechten Seite des Halses, statt links wie sonst» (p. 55). Pero la escena nos depara una última vuelta de tuerca:

Wohl klingt mir das heute fast lächerlich, – damals packte es mich wie namenloses Entsetzen. – Das Zimmer, der Baron, die Dantebüste auf dem Bord, ich selbst, – alles war in einem einzigen kurzen Augenblick für mich in ein Gespenst verwandelt, so schemenhaft und unwirklich, daß mir das Herz vor Todesangst erstarrte.

Damit endete mein Erlebnis in jener Nacht.

Zitternd vor Schreck erwachte ich gleich darauf in meinem Bett. Heller Tag schien durch die Gardinen. Ich lief ans Fenster, draußen: klarer Wintermorgen! Ich ging ins nächste Zimmer: drin saß der Baron in seinem gewöhnlichen Arbeitsrock an seinem Schreibtisch und las. (p. 55)

Es ahora cuando el lector descubre que Taubenschlag ha tenido un sueño dentro de su sueño —un nuevo caso de *mise en abyme*—, en el que recibía una interpretación a todos los símbolos que aparecían en el sueño original. Aquí se pone fin a la indeterminación en la que tanto el lector como el protagonista han estado sumidos a lo largo de más de

diez páginas, pero el asombro y el desconcierto de este último permanecen; en este punto, ya se puede afirmar que lo fantástico se ha materializado dentro del ámbito ficcional, pues también afecta a su protagonista, incapaz de discernir entre lo real y lo soñado.

Lo que sigue es un largo monólogo en el que el Barón explica al hijo, que el papel de los sueños es precisamente el de enseñar la verdad: «Träumen lernen ist daher der Weisheit erste Stufe. Klugheit gibt das äußere Leben; Weisheit fließt aus dem Traum» (p. 57). El capítulo termina con ese instructivo monólogo del padre, ocultando al lector la reacción del protagonista ante tales explicaciones. Es obvio que la falta de definición del protagonista con respecto a sus extrañas experiencias es absolutamente intencionada, y, lejos de hacer fracasar nuestro intento de demostrar la existencia del hecho fantástico dentro de la ficción, le da más peso porque, de esta manera, no llega a resolverse la indeterminación del personaje ante su sueño, indeterminación que ya estaba presente dentro de la narración del mismo, donde resulta prácticamente imposible discernir si las opiniones vertidas procedían del Taubenschlag que habitaba en el sueño o el que estaba despierto.

Junto a los sueños, son los pensamientos y los discursos los que aportan el mayor contenido sobrenatural a la trama; una buena muestra de ello nos la ofrece un largo pasaje del que hemos extraído los fragmentos más interesantes:

[...] Nur verstehe ich jetzt den furchtbaren Sinn, der in den Worten liegt, die damals an meinem Ohr vorüberraschten. *Ich erfasse ihn in einer Bedeutung, die mich tief erschreckt;* in mir das Herz, mein eigenes Herz, gehorcht nicht, wenn ich ihm zurufe: schlage schneller! So lebt also einer in mir, der stärker ist als ich, der mir die Zeit und mein Schicksal vorschreibt!
Von ihm also gehen die Dinge aus!

Ich entsetze mich vor mir selber. [...] Und ein zweiter, ungerufener Gedanke spricht in die Rede des ersten hinein und sagt:

»Erinnerst du dich an die gewisse Stelle in einem Buch, das du vor Jahren im Findelhaus gelesen hast? Stand nicht darin: >Oft, wenn jemand stirbt, bleiben die Uhren stehen<? Das ist so: Der Sterbende verwechselt unter dem Alldruck des Todes die Schläge seines langsam werdenden Herzens mit denen einer Uhr; die Angst seines Körpers, den die Seele verlassen will, flüstert [...] Hängt eine Uhr im Zimmer eines Menschen, an den der Sterbenden denkt, so ist sie es, die blind dem der Todesangst entsprungenen Worte folgt, denn wohin jemand in der Todesminute denkt, dort ist er selber wie ein ausgesandter Doppelgänger.«

So ist also die Furcht, der mein Herz gehorcht! Sie ist mächtiger noch als das Herz! Wenn es mir gelänge, sie zu bannen, so hätte ich die Gewalt über all die Dinge, die von Herzen ausgehen, über Schicksal und Zeit!

*Und ich wehre mich mit angehaltenem Atem gegen eine plötzlich über mich hereinbrechende Angst, die mich erwürgen will, weil ich hineintastete in ihre Schlupfwinkel.*²⁸ (pp. 103-104)

Se trata de una acción que sólo ocurre en la mente del protagonista, y aquí lo fantástico se encuentra en dos niveles diferentes; por un lado, el contenido de los pensamientos en sí mismo, y, en segundo término, el hecho de que los pensamientos tengan vida propia, se interrumpan los unos a los otros e invadan sin permiso la mente de quien los acoge. Taubenschlag sí reacciona con sorpresa ante el contenido de los pensamientos —aunque no hay ningún indicio de vacilación o duda—, en cambio no parece tener problemas al aceptar que el pensamiento esté allí y “se comporte” como un ser independiente y con capacidad de decisión.

También encontramos en esta novela alguna escena con sabor típicamente gótico, como aquella en la que se insinúa la aparición del fantasma del dominico blanco, que, como no, llega precedida de toda una parafernalia sonora que va desde el silencio sepulcral a las atronadoras campanadas de la iglesia (cfr. pp. 121-122). Interesante es también el momento en que Taubenschlag recibe la “visita” de su antepasado, el primero de la saga de los *Laternenanzünder*:

Seltsam, daß die sonst so dröhnen Orgelklänge das Flüstern in den Stühlen nicht verschlingen können. Seltsam, daß die lauten Geräusche diesmal den leisen, schwachen nichts zuleide tun?! [...] Da klopft es an der Tür; mein Vater geht hin, öffnet sie ein wenig und sagt durch die Spalte ehrerbietig hinaus: Nein, Großpapa, es ist noch nicht an der Zeit. Wie du weißt, dürft Ihr erst zu ihm, bis ich gestorben bin.

Das wiederholt sich im ganzen neunmal.

Als es zum zehntenmal geschieht, weiß ich: diesmal steht der Urahne draußen.

Ich habe mich auch nicht geirrt, das sehe ich an der tiefen, ehrfurchtsvollen Verbeugung, die mein Vater macht, als er die Türe weit öffnet.

Er selber geht hinaus, und an den schweren, langsam Schritten, in die hinein das Stapfen eines Stabes klingt, höre ich: es kommt jemand an mein Bett.

Sehen kann ich ihn nicht, denn ich habe die Augen geschlossen. Ein inneres Gefühl sagt mir, ich dürfe sie nicht öffnen. [...] Der Urahne schlägt meine Bettdecke zurück und legt mir die rechte Hand, den Daumen abgespreizt, wie ein Winkelmaß an den Hals. (pp. 128-129)

En estos momentos el protagonista ya conoce la doctrina que practica el padre, por eso, aunque la acción está precedida de una serie de señales perfectamente reconocibles, lo sobrenatural de los acontecimientos descritos no produce ningún asombro en el protagonista. Se puede decir que en este punto deja de existir el elemento fantástico, pues ha sucumbido a una explicación, aunque ésta sea de naturaleza

²⁸ La cursiva es nuestra.

esotérica. No es muy diferente a lo que ocurre en *The Castle of Otranto*, donde sólo los criados se commueven ante la aparición de fantasmas.

Pero, sin duda, el momento más confuso y extraordinario de toda la novela se produce cuando el protagonista-narrador, ese “espíritu” o esa “fuerza” llamada Taubenschlag, se dirige a la persona que está escribiendo su historia, es decir, a aquella que le está prestando su mano y su pluma para transcribir los hechos que él, Taubenschlag, le está dictando:

Es war die Zeit, wo der mir angeflogene Name »Taubenschlag« sich in mir auswirkte wie eine Prophezeiung aus Schicksalsmund, —wo ich buchstäblich geworden war: ein lebloser Taubenschlag, eine Stätte, in der Ophelia wohnte und der Ahnherr und das Uralte, das Christopher heißt. [...] Heute weiß ich, daß die Seele des Menschen allwissend und allmählich ist von Anbeginn, und daß das einzige, was der Mensch für sie tun kann, ist: alle Hemmnisse, die ihrer Entfaltung im Wege stehen, zu beseitigen.—

[...] Das tiefste Geheimnis aller Geheimnisse und das verborgenste Rätsel aller Rätsel ist die alchimistische Verwandlung der — Form.

Das sage ich dir, der du mir die Hand leihest, zum Danke dafür, daß du für mich schreibst!

Der verborgene Weg zur Wiedergeburt im Geiste, von dem in der Bibel steht, ist eine Verwandlung des Körpers und nicht des Geistes. [...] (pp. 170-171)

Lo irracional e inconcebible de los hechos que aquí se cuentan está fuera de toda duda, sin embargo, se ajusta a las doctrinas de la familia de los *Laternenanzünder*; por otro lado, la ausencia de interpelación o respuesta por parte del aludido (la mano que transcribe la historia) impide dudar de tal afirmación. Es un hecho ahora indiscutible que el protagonista participa de este extraño universo del más allá, y esto destruye el efecto fantástico, pues desaparece la vacilación. Taubenschlag pertenece a un universo inmaterial, y esto explica también el hecho de que todo aquello que resultaba asombroso o sobrenatural viniera de los pensamientos, las sensaciones, las explicaciones y los discursos. La explicación que ofrece el Barón al sonambulismo de su hijo, la explicación del extraño sueño, todo ello es fantástico, porque, en vez de aclarar las cosas, las vuelve aún más oscuras a ojos de una persona no iniciada en la doctrina del padre. El hijo, que poco a poco va acercándose a esta doctrina, también va experimentando estas sensaciones, hasta que finalmente no sólo las asume, sino que se incorpora al universo de los pensamientos, de donde procedía todo. Por lo tanto, lo fantástico se ha desvanecido por completo, porque el final ofrece una explicación a los hechos, aunque sea de corte esotérico. Es el mismo proceso que encontramos en la mayoría las novelas góticas canónicas, donde los misterios desaparecen en los últimos

capítulos, cuando se les da una explicación razonable (lo sobrenatural explicado de A. Radcliffe), y, por lo tanto lo fantástico se desvanece.

En cuanto a la situación que se plantea en la introducción, la figura del transcriptor que recoge la historia de Taubenschlag en contra de su voluntad, no vuelve a ser mencionada desde la parte central de la novela, de modo que esta trama queda sin concluir, en una especie de final abierto. Este hecho podría afectar a la configuración de lo fantástico, pues de este modo la indeterminación quedaría sin resolver. Sin embargo, las escasísimas referencias a este personaje y sus circunstancias hacen que el lector no lo tenga presente, menos aún en la parte final de la historia, donde todos los elementos narrativos conducen al desenlace. Es decir, que aunque técnicamente el hecho fantástico no se destruye, el efecto sobre el lector es otro, debido a que esa línea temática no se ha vuelto a desarrollar.

9. 4. Representación de las emociones

Se trata de una novela muy intimista, pues todo el peso de la trama lo lleva un único personaje, Christopher Taubenschlag. Junto a él aparecen algunos secundarios, como su padre —el Barón von Jöcher— o su amada Ophelia, pero éstos permanecen siempre en un segundo plano. Dado que el protagonista también hace las veces de narrador, la subjetividad es máxima y las emociones afloran constantemente, pues este yo-narrador-protagonista, junto a los acontecimientos, revela también sus pensamientos y sus emociones.

La técnica narrativa empleada para retratar la psique de los personajes no es demasiado llamativa ni innovadora. Meyrink se ajusta aquí a lo que le ha dado tan buenos resultados en obras anteriores, incluso podríamos decir que se ha vuelto más conservador, pues hay un claro predominio de la psiconarración sobre el resto de las técnicas narrativas. Es decir, que el rastro del narrador, con su visión más clara y reposada de los acontecimientos, se mantiene presente y fácilmente identifiable en la mayoría de las ocasiones, a pesar de que confluyen en su persona las figuras del

narrador y el protagonista. Obviamente, también se encuentran numerosos estilos directos, estilos indirectos libres e incluso algún conato de monólogo interior, como en los siguientes ejemplos:

Ich will auch nicht darüber nachgrübeln; ich weiß nur das eine: irgendwie muß ich die Tat sühnen; ich muß Geld verdienen, Geld, Geld, um den Schuldschein wieder zurückkaufen zu können.

Der Angstschweiß tritt mir auf die Stirn bei dem Gedanken: es wird unmöglich sein.

Womit soll ich hier in unserer kleinen Stadt Geld verdienen?!

Aber vielleicht geht es in der Hauptstadt? Dort kennt mich niemand. [...] (p. 145)

Was heißt das? Was heißt das?

Mein Versprechen soll ich halten? Welches Versprechen habe ich denn gegeben?

Wie ein Ruck durchfährt es mich: das Versprechen, das ich Ophelia auf unser Kahnfahrt gegeben habe.

Jetzt weiß ich: hinunter zum Fluß muß ich! (p. 161)

La teatralización de las emociones es también un componente con un cierto peso en esta obra, y donde más se advierte su presencia es en los diálogos y los largos monólogos que intercambian el Barón von Jöcher y el capellán; sirvan de ejemplo estos fragmentos:

Ein ähnliches Gespräch mochten die beiden Herren auch jetzt wieder geführt haben, denn ich hörte den Kaplan sagen:

»Ich würde mich fürchten, ein Kind so dahintreiben zu lassen wie ein Schiff ohne Steuer; ich glaube, es müßte stranden.«

»Als ob nicht die meisten Menschen strandeten!« rief der Baron erregt dazwischen. [...] (p. 75)

Ich hörte, wie der Kaplan unruhig wurde, mit schnellen Schritten im Zimmer auf und ab ging, dann stehen blieb und mit gepreßter Stimme ausrief:

»Was Sie mir da sagen, Herr Baron, klingt mir zu sehr nach Freimaurertum, als daß ich, der ich doch katholischer Priester bin, es ohne Widerspruch hinnehmen könnte. Was Sie den ertötenden Nordwind nennen, [...] (p. 79)

[...] Dann hörte ich die Gläser klingen, und nach einer Weile fragte der Kaplan:

»Woher Sie nur all dieses seltsame Wissen haben mögen?«

Der Baron schwieg.

»Oder reden Sie nicht gern davon?«

»Hm. Je nach dem«, wich der Baron aus. »Manches hängt mit meinem Leben zusammen, manches ist mir zugeflogen, manches habe ich — hm — ererbt.« [...] »Was zum Beispiel?!« rief der Baron erheitert. »Das interessiert mich lebhaft.«

»Nun, man sagt, er sei — er sei —«

»Ein Narr gewesen!« ergänzte der Baron fröhlich. (pp. 88-89)

Se trata de un extenso diálogo (en realidad, sucesión de monólogos) de contenido mágico-esotérico, que se produce entre los dos representantes de las corrientes opuestas: el Barón y el capellán. Por lo tanto, la escena se centra en el contenido, porque es ahora cuando el Barón expone los fundamentos de su doctrina, que es lo que guía la acción. Pero en este intercambio de opiniones se hacen presentes las emociones de uno y otro

mediante diferentes técnicas: la exteriorización de los sentimientos, la forma en que ellos interpelan a su interlocutor (preguntas y exclamaciones) y, sobre todo, los breves apuntes y comentarios del narrador (en este caso, el Taubenschlag personaje, como discreto e involuntario observador de la conversación).

Sin embargo, es curiosamente la ausencia de emociones en el momento en que lo sobrenatural se hace presente lo que más llama la atención en esta novela. Ya lo analizamos anteriormente en el epígrafe dedicado al elemento fantástico, y vimos que el Taubenschlag narrador oculta deliberadamente las emociones del Taubenschlag protagonista cada vez que el universo esotérico irrumpre en su vida, bien en forma de sueños, de hechos, o de revelaciones de la mano de su padre u otro iniciado. Se trata de una maniobra sorprendente en este género, pues es precisamente en estas situaciones donde las reacciones de los personajes de la ficción suelen volverse especialmente intensas, originando así las más altas cotas de suspense. Además, esta inhibición intencionada de las emociones no sólo tiene un efecto sobre el suspense, sino que también repercute seriamente en la configuración de los personajes, ya que de esta manera se pierde una información básica para poder encuadrar a cada uno de ellos dentro de una tipología (los supersticiosos, los creyentes, los incrédulos, los críticos, etc.) y este hecho desconcierta al destinatario último de la obra, es decir, al lector.

Sin embargo, la novela nos sorprende con una maniobra inesperada, pues hemos observado que cuando lo fantástico no procede del universo psíquico, o está vinculado a un grupo de personajes diferente a su padre y su círculo de influencia, entonces el protagonista sí reacciona ante estos hechos como es de esperar. Un ejemplo muy ilustrativo lo encontramos en la escena en la que la estatua de Ophelia cobra vida delante de toda una multitud:

Da! Es erschütterte mich wie ein Blitzschlag: die Statue hatte lächelnd das Haupt geneigt.
Nicht nur sie allein, sogar ihr Schatten auf dem hellen Sand hatte die Bewegung mitgemacht!
Vergeblich sagte ich mir vor: es ist eine Sinnestäuschung, die Bewegungen des Alten haben sich
in meinen Augen den Anschein erweckt, als sei die Statue lebendig geworden.
Ich blickte weg, fest entschlossen, Herr meines klaren Bewußtseins zu bleiben, sah wieder hin;
die Statue sprach! Beugte sich herab zu dem Alten! Es war kein Zweifel mehr!
»Sei auf deiner Hut« — was half es, daß ich mich an die innere Warnung mit aller Kraft
erinnerte! Was half es, daß ich deutlich in meinem Herzen fühlte: das gestaltlose, mir so
unendlich teure Etwas, von dem ich weiß: es ist die immerwährende Nähe meiner Heißgeliebten,
bäumt sich auf, will das Äußerste wagen und Form erkämpfen, um schützend mit ausgebreiteten
Armen vor mich hintreten zu können! [...] (pp. 230-231)

Esta escena presenta a un Christopher Taubenschlag completamente desarmado, no podía imaginar que Ophelia también perteneciera al universo de la doctrina que predicaba su padre y esto le afecta, por eso no puede esconder las emociones.

Pero, no podemos olvidar que lo que distingue al género gótico no es tanto la forma de representación de las emociones, como su naturaleza misma; lo gótico es el universo de la amenaza, del miedo y de la angustia; emociones que nacen de los acontecimientos, pero también de los espacios donde tienen lugar y de los personajes que acompañan a los protagonistas en su aventura. Y, sin embargo, este extremo no se consolida en la presente novela. Sí se retrata el miedo y la angustia de Taubenschlag por lo que pueda ocurrirle a la amada, y es en torno a esta trama donde quizá encontremos las escenas más puramente góticas, pues aquí la ambientación es perfecta y todo se alía para fomentar estos sentimientos (el río, la oscuridad, la amenaza invisible de Herr Paris); sirva como ejemplo la siguiente cita:

So ist es also die Furcht, der mein Herz gehorcht! Sie ist mächtiger noch als das Herz! Wenn es mir gelänge, sie zu bannen, so hätte ich die Gewalt über all die Dinge, die vom Herzen ausgehen, über Schicksal und Zeit!

Und ich wehre mich mit angehaltenem Atem gegen eine plötzlich über mich hereinbrechende Angst, die mich erwürgen will, weil ich hineintastete in ihre Schlupfwinkel! [...] Ich suche mich zu beruhigen, indem ich mir vorsage: Solange ich nicht mit Ophelia zusammen bin, droht ihr keine Gefahr —aber ich bin zu schwach, dem Ratschlusse meines Verstandes zu folgen: heute nicht hinunter in den Garten zu gehen. Ich verwerfe ihn im selben Augenblick, wo ich ihn gefaßt habe. [...] Ich trete ans Fenster und schaue hinunter auf den Fluß, um mich zu sammeln und Mut zu fassen, —um gewappnet zu sein, der Gefahr, die ich jetzt unabwendbar kommen fühle, weil ich Angst habe, ins Auge sehen zu können, aber der Anblick des stummen, gefühllosen, unaufhaltsam dahinströmenden Wassers wirkt so furchtbar auf mich, daß ich das Dröhnen der Turmuhr eine Weile lang gar nicht bemerke. (p. 105)

El miedo y la amenaza presiden también algunas de las escenas más intensas de la sesión de espiritismo, pero en conjunto se trata de casos aislados y sin continuidad.

Todo esto implica que la goticidad de esta novela queda seriamente dañada, ya que en la trama principal la ausencia de las emociones más típicamente góticas es muy acusada; mientras que la trama secundaria, donde la amenaza y la angustia llenan casi todos los rincones, finaliza demasiado pronto, de modo que no se logra envolver al conjunto de la obra en esta agobiante atmósfera. A todo ello hay que añadir el hecho de que ni el marco escénico ni el tiempo atmosférico están involucrados en las emociones de los personajes —salvo escasísimas excepciones—, lo cual supone un desvío evidente con respecto al canon gótico.

9. 5. El efecto de realidad

En el apartado dedicado al marco escénico tuvimos la oportunidad de comprobar la escasa implicación de la realidad extraliteraria en esta obra, al menos si establecemos comparaciones tanto con las novelas góticas canónicas como con las otras novelas del autor ya analizadas. Lógicamente, esta circunstancia ha de repercutir también en la configuración general del realismo y es de esperar que se vea comprometida. Sin embargo, la construcción del efecto de realidad no depende únicamente de este factor, pues un narrador hábil tiene a su disposición una extensa gama de recursos para generar la ilusión de realidad. Por eso es preciso no dejarnos llevar por esta impresión general y llevar a cabo un análisis pormenorizado de todas las técnicas usadas por el autor con este fin.

Empezaremos por matizar lo dicho respecto al marco espacial, pues, si es verdad que las referencias a la realidad extraliteraria están muy limitadas en esta obra, no lo es menos que el marco escénico contiene otros muchos componentes que le confieren realismo. Veámoslo.

Un excelente punto de partida lo constituye la descripción de la ciudad en la que se desarrollan los hechos, ya que a pesar de que no se menciona su nombre y, por lo tanto, se imposibilite o, al menos, se dificulte su identificación con una ciudad real (hoy en día esto resulta mucho más fácil gracias al ingente caudal de información que es Internet, gracias al cual hemos podido descubrir que posiblemente se trate de la ciudad alemana de Wasserburg am Inn²⁹), reproduce con minuciosidad algunos de sus rincones y elementos arquitectónicos y, muy especialmente el ambiente de decadencia y

²⁹ Esta ciudad está casi completamente rodeada por el río Inn (río que, a su paso por Wasserburg, trae sus aguas directamente de las montañas), exactamente igual que se describe en la obra; también cuenta con un viejo puente de madera, una calle llamada Bäckerzeile, y un “Hotel Fletzinger” situado en la calle de su mismo nombre, la cual, además, está cruzada por la “Poststraße”. Dos coincidencias más con la ciudad descrita en la novela son la existencia de una iglesia que se llama “Marienkirche”, así como las famosas fachadas de colores ocre, azul claro y rosa (cfr <http://www.wasserburg.de/de/touristik/impressionen/> [27/10/2011]).

abandono que allí se respira (cfr. p. 21); estos detalles, a pesar de que carezcan de una correlación clara con un espacio concreto, sin duda tienen la suficiente credibilidad y fuerza evocadora como para aportar el grado de realismo necesario para la configuración del efecto gótico. En esa misma línea se sitúan los nombres de locales (Gastschenke »zur Post, genannt beim Fletzinger« [p. 21]) y de calles (Bäckerzeile, [p. 23]), que suman su pequeña aportación al realismo, a pesar de su escaso número.

No obstante, la realidad extraliteraria sí logra filtrarse entre las páginas de esta atípica novela a través de cauces diferentes a los de la ubicación espacial de los hechos narrados. Así, por ejemplo, observamos que la obra está salpicada de nombres de sobra conocidos por cualquier lector, como los de lugares concretos de la geografía universal (Belgrado, Arabia y el río Nilo [cfr. p. 38], América [cfr. p. 39], el Polo Norte y el Polo Sur [cfr. p. 77], el Tibet [cfr. p. 167], Egipto [cfr. p. 206]); los de artistas y personajes célebres en general (Leonardo da Vinci y Dante [cfr. p. 47], Judas Iscariote, [cfr. p. 77], Nerón y Napoleón, [cfr. p. 205]); nombres de flores (Alpenblumen, Wollgras y Speik [cfr. p. 44]) o sociedades secretas (la masonería, [cfr. p. 79]). Aun así, la presencia de estos pocos nombres propios no nos puede llevar a engaño, porque enseguida comprobamos que su papel es meramente testimonial, ya que tan sólo son mencionados en una o dos ocasiones como máximo y, por supuesto, no participan en la trama de forma activa; se trata de simples “elementos decorativos”, cuya única función es la de aportar ligeros toques de realismo y verosimilitud.

Mucho más interesantes y productivos para la configuración del realismo resultan aquellos pasajes en los que se describen escenas de la vida cotidiana, pues al presentar una sociedad prácticamente idéntica a la del autor, los lectores a los que iba dirigida la obra (es decir los contemporáneos de Meyrink) podrían reconocerla como la suya propia y así identificarse plenamente con los personajes de la historia; la consecuencia directa de ello es que el efecto de realidad se amplifica y con ello la credibilidad está garantizada. Así, por ejemplo, encontramos una detallada descripción del protocolo que siguen ciertos personajes en torno a la misa de los domingos:



Imágenes de la ciudad de Wasserburg am Inn.

(Fuente: <http://www.wasserburg.de/de/touristik/impressionen/>)

Jeden Sonntag gehen Herr Mutschelknaus, seine Gattin Aglaja und seine Tochter Ophelia in die Kirche, wo sie in der ersten Reihe sitzen. Das heißt: Frau und Fräulein Mutschelknaus sitzen in der ersten Reihe. Herr Mutschelknaus sitzt in der dritten Reihe, am Eck. Unter der Holzfigur des Propheten Jonas, wo es ganz finster ist. [...] Frau Mutschelknaus ist stets in schwarze knisternde Seide gehüllt, aus der das amaranthrote, samtene Gebetbuch aufschirrilt wie ein Halleluja in Farben. In matten, spitzen Prünellstiefelchen mit Gummizug umtrippelt sie, dezent die Röcke hebend, sorgsam jede Pfütze; [...] Ophelia trägt ein wallendes griechisches Gewand und einen Goldreifen um das feine, aschblonde Lockenhaar, das ihr bis auf die Schultern fällt, und immer, so oft ich sie sah, von einem Myrtenkranz gekrönt war. [...] Herr Mutschelknaus, im langen, schwarzen schlottigen Sonntagsrock, geht meistens ein wenig hinter der beiden Damen; wenn er sich vergisst und mit ihnen auf gleiche Höhe kommt, flüstert ihm Frau Aglaja jedesmal zu: [...] Der Rand des Zylinderhutes, den Herr Mutschelknaus bei jeder feierlichen Gelegenheit trägt, muß immer an der Stirnseite mit einem fingerdicken Wattenknödel gefüttert sein, damit er nicht wackle. (pp. 24-26).

O esta otra en la que se reproducen rituales más ceremoniosos, como los que acompañan a una boda:

Bisweilen an Sonntagen, wenn die Hitze die Mauern des barocken Rathauses heiß sengt, dringen die gedämpften Klänge einer Blechmusik, getragen vom kühlen Lufthauch, aus der Erde herauf, [...] ein Hochzeitszug marschiert gemessen zur Kirche in alter bunter Tracht, Burschen mit farbigen Bändern schwingen feierlich Kränze, voran ein Trupp Kinder, weit an der Spitze wie ein Wiesel trotz seiner Krücken ein winziger, zehnjähriger, vor Fröhlichkeit halbtoller Krüppel, als gehe nur ihn allein die Freude des Festes an, während alle andern unter dem Ernst der Feier stehen. (pp. 21-22)

En otros casos se trata de meras alusiones, como cuando se menciona que los niños van al colegio por la mañana (cfr. p. 45) o que ha llegado el día de la Virgen de la Ascensión (cfr. p. 210), detalles poco significativos, pero que amplían el retrato de la vida diaria de la población que compartió espacio y tiempo con el autor.

También colabora en la creación de esta imagen de contemporaneidad la mención a diferentes profesiones, tales como «Drechslermeister und Sargtischler» (p. 24), «Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede und Ziseleure» (p. 81), todas ellas existentes en la sociedad de la época e incluso en la nuestra actual. Pero queremos llamar la atención sobre una en concreto, la que desempeñaban precisamente el protagonista y todos sus antepasados: “ehrenamtlich bestallter Laternenanzünder” (p. 17); se trata de un oficio que desapareció al automatizarse el proceso de encendido de las farolas de gas y generalizarse posteriormente el uso de la luz eléctrica en las ciudades, por lo tanto su aparición en la obra ayuda a ubicar temporalmente los acontecimientos y aporta cercanía al lector, ya que era una figura muy habitual en las calles de las ciudades europeas de principios del siglo XX.

Hofstatt Nord und Ost:



Lederzeile Süd:



Lederzeile Nord:



Herrengasse Süd



Las fachadas de la ciudad de Wasserburg am Inn

(Fuente:

<http://www.wasserburg.de/de/touristik/impressionen/bildergaleriehaeuserzeilen/>)

Un efecto parecido provoca la alusión a una sociedad moderna, desarrollada y que empieza ya a mostrar los primeros síntomas de la degeneración social y moral que el progreso trae consigo, extremo que parte de su público podría compartir con él:

»Nur ganz im Anfang war er [Mutschelknaus] Spiritist, jetzt hält er sich fern davon. Ich glaube, es war ein Übergangsstadium für ihn. Daß sich die Sekte enorm verbreitet hat, ist ja leider der Fall. [...] Anderseits frage ich mich: was ist besser, die Pest des Materialismus, die über die Menschheit gekommen ist, oder dieser fanatische Glaube, der da urplötzlich aus dem Boden wächst und alles zu verschlingen droht? Man steht da wirklich zwischen Scylla und Charybdis.« (p. 220)

Este fragmento es, lamentablemente, el único ejemplo que hemos encontrado en el que se alude al contexto general de la sociedad, por lo que no sirve de gran ayuda en la configuración del realismo (al menos en comparación con el potencial que tiene), aunque la escasa información que aporta es suficiente para ubicar temporalmente los hechos relatados en una época prácticamente contemporánea a la del autor, pues es entonces cuando las doctrinas espiritistas, llegadas a Europa a través de Francia, estaban en pleno auge y expansión en este continente. Por lo tanto, es otro punto de anclaje para el lector coetáneo, que podía percibir la cercanía del tiempo de la acción.

Podemos concluir que la descripción de la época y del paisaje social tiene una repercusión positiva en la configuración del efecto de realidad, pues los escasos detalles intercalados a lo largo de la narración están perfectamente integrados en la trama, y por eso transmiten cercanía y naturalidad, son creíbles y hacen creíble la historia.

Más allá de lo expuesto hasta el momento, existen otros procedimientos que consiguen un efecto similar a través de vías completamente diferentes; nos referimos, en concreto, a la introducción de elementos que arrastran consigo una huella del pasado. Todo aquello que está en desuso, proyecta un halo histórico o simplemente tiene un regusto añeo e incluso rancio, tiene el privilegio de poseer una cierta pátina de autenticidad; de hecho, éste fue el método utilizado por los primeros novelistas góticos para dotar de credibilidad a sus obras, al situarlas en el pasado medieval o llenarlas de viejos manuscritos. En este sentido, *Der weiße Dominikaner* presenta concomitancias claras con la novela gótica canónica, ya que las leyendas y, sobre todo los documentos antiguos, también tienen aquí una pequeña representación, como se aprecia en estas citas:

In unserer Familie, dem Stämme der Freiherren von Jöcher, hat sich die Legende vererbt, unser Ahnherr, der Laternenträger Christopher Jöcher, sei aus dem Osten eingewandert und habe von dort das Geheimnis mitgebracht, durch eine Art Fingergestikulation die Schemen der Toten herbeizurufen und sie zu allerlei Zwecken willfährig zu machen.

Eine Urkunde, die ich besitze, besagt, er sei Mitglied eines uralten Ordens gewesen, der sich einmal nennt: >Schi-Kiai<, das ist auf deutsch: >Die Lösung der Leichname<, und dann an anderer Stelle wieder: >Kieu-Kiai<, das ist: >Die Lösung der Schwerter<. Von Dingen wird da berichtet, die Ihrem Ohr sehr sonderbar klingen mögen; [...] (p. 78)

»[...] Ich kenne *einen Brief eines damaligen großen Malers*, worin dieser einem spanischen Freunde gegenüber offen die Existenz des geheimen Bundes eingesteht.«

»*Auch ich kenne jenen Brief*«, fiel der Baron lebhaft ein. [...] (p. 80)

Ich höre, wie er [der Urah]n sich an mein Bett setzt [...] er liest mir vor aus der *Familienchronik*, die mein Vater so oft erwähnt. Im Tone einer Litanei, die meine äußeren Sinne einschläfert, — meine inneren hingegen zu immer ansteigendem, manchmal fast unerträglichem Wachsein aufreizt, dringt es mich ein:

»Du bist der Zwölfe, ich war der Erste. Bei >eins< fängt man zu zählen an und man hört bei >zwölf< auf. Dies ist das Geheimnis der Menschenwerdung Gottes. [...].«³⁰ (p. 130)

Meyrink apela a los ancestros y, especialmente, a los documentos que éstos dejaron escritos, para potenciar la credibilidad de lo narrado. Además, los fragmentos citados ilustran a la perfección el nada fortuito uso que el autor austriaco hace de este recurso, ya que aparece en escena, precisamente, en relación con algunos de los acontecimientos más asombrosos y, por lo tanto, menos creíbles, de modo que esos viejos documentos —autentificados, a su vez, al afirmar de ellos que forman parte de la herencia recibida o que están en propiedad de un personaje—, tienen aquí más sentido que en ningún otro punto de la narración, pues actúan como un refuerzo extra en favor del realismo. La única objeción al respecto es la escasa representatividad que tiene este recurso en el contexto general de la obra, pues lo cierto es que los ejemplos arriba citados constituyen la totalidad; por lo tanto, no son sólo escasos en número, sino que tampoco tienen demasiado alcance, pues en su mayoría no pasan de ser meras menciones a la existencia de determinados documentos, sin que su presencia tenga mayores implicaciones en la trama. En consecuencia, el éxito de su misión, que es la de imprimir realismo, es sólo relativo.

Mención especial requiere el siguiente fragmento en el que un ancestro del protagonista le está leyendo a éste del libro de la crónica familiar:

Ich hörte am Rauschen der Blätter, daß der Ahnherr einige Seiten überschlug, ehe er fortfuhr:

³⁰ La cursiva es nuestra.

»Wer es besitzt, das mennigrote Buch, die Unsterblichkeitspflanze, das Erwecken des geistigen Atems und das Geheimnis, wie man die rechte Hand lebendig macht, der löst sich mit dem Leichnam.

Ich habe dir die Beispiele von Menschen vorgelesen, die sich gelöst haben, damit dein Glaube gestärkt wird durch das Hören, daß es andere vor dir gab, die es vollbrachten.

Zum selben Zwecke steht im Buch der Schriften das Ergebnis von der Auferstehung des Jesus von Nazareth.

Nun aber will ich dir berichten vom Geheimnis der Hand, vom Geheimnis des Atems und vom Lesen des mennigroten Buches. [...]« (p. 136)

Dejando a un lado la alusión al hecho de pasar las hojas del libro, que, sin duda, deja su impronta en la constitución del realismo, lo que más nos interesa es el efecto especular que subyace en este fragmento; la idea que aquí se expone es que, si ya otros antepasados han vivido estas experiencias, también las puede vivir ahora el último descendiente de la estirpe, es decir, el protagonista, que, de hecho, es lo que ocurre al final del libro. Esto quiere decir que estamos ante un nuevo caso de *mise en abyme*, (esta vez proyectado únicamente hacia el futuro, dado que el efecto especular aún no se ha producido), cuyo cometido principal es el de afianzar el realismo, porque apelando a sucesos ya ocurridos en tiempos pasados —debidamente registrados en documentos que aún existen—, refuerza la credibilidad de los mismos y al mismo tiempo hace plausible la posibilidad de que vuelvan a repetirse; y este fenómeno se produce precisamente en los momentos más conflictivos, es decir, los menos verosímiles de la novela. Lo que no está logrado aquí es el paso siguiente, es decir, que la *mise en abyme* traspase la línea de la ficción y afecte también al lector, ya que éste no es interpelado.

También hay que mencionar en este punto la descripción de la casa familiar del protagonista, tan antigua que funciona como un auténtico testigo de la historia:

Das Haus derer von Jöcher, [...] war eines der ältesten in der Stadt; es hatte viele Stockwerke, in denen die Vorfahren des Barons gehaust —immer ein Geschlecht ein Geschoß höher als das vorhergegangene, als sei ihre Sehnsucht, dem Himmel näher zu sein, immer größer geworden. (pp. 19-20)

An der mit großen Nägeln verzierten eisernen Haustüre des alten Herrn stand in Metall gehämmert: Bartholomäus Freiherr von Jöcher, ehrenamtlich bestallter Laternenanzünder. (p. 17)

Stockwerk für Stockwerk nahm ich in Augenschein: mir war, als stiege ich hinab von Jahrhundert zu Jahrhundert bis tief ins Mittelalter hinein. (p. 235)

Toda ella está cargada de tradición, y sus muebles, elementos decorativos y demás enseres, tienen la solera que dan el uso y el paso de los años:

Kunstvoll eingelegte Möbel, die Schubladen voll Spitzentücher; blinde Spiegel in schimmernden Goldrahmen, [...] dunkelgewordene Porträts von Männern und Frauen in altertümlichen Gewändern [...]. Goldene, juwelengeschmückte Dosen, einige noch Spuren von Schnupftabak

enthaltend, als seien sie gestern noch in Gebrauch gewesen; Perlmutterfächer, seidene, zerschlissene, fremdartig geformte Stöckelschuhe, [...]; Stäbe mit gelbgewordenen Elfenbeinschnitzereien; Ringe mit unserem Wappen, [...] Da war ein gläserner Eckschrank mit Schaumünzen in roten Sammetetuis [...]. Ein alter Lehnstuhl mit wundervoll geschnitzten Armen, [...]. Rohe, derbe Eichentische; ein Herd statt feiner Kamine; getünchte Wände; Zinnsteller; ein rostiger Kettenhandschuh; steinerne Krüge; dann wieder eine Kammer mit vergittertem Fenster; Pergamentbände umhergestreut, von Ratten zernagt; [...] (pp. 235-238)

La cita que acabamos de reproducir ilustra perfectamente la gran aportación que este fragmento ofrece a la configuración del realismo, pues no estamos ante una simple descripción, sino más bien ante una verdadera recreación de las tradiciones y costumbres de las clases pudientes de épocas pasadas, ya que estas líneas muestran a los lectores objetos y utensilios de otros tiempos, tal cual los pudieron dejar sus propietarios después de su uso, de la misma manera que en un museo se exponen al público las piezas, simulando una escena de la vida real.

Tampoco falta en esta novela una estrategia tan típicamente meyrinkiana como es la utilización de la lengua cotidiana, esto es del lenguaje oral y/o dialectal. Habitualmente, el autor lo utiliza para intensificar el efecto de realidad, ya que la presencia de un lenguaje no estandarizado crea una mayor cercanía con la realidad del lector, y supone un rasgo de espontaneidad y naturalidad; sin embargo, en esta obra, la diferencia la marca la proporción, pues la presencia de diferentes variedades lingüísticas es tan escasa que apenas tiene incidencia en el conjunto de la narración. De hecho, sólo hay un personaje que esté caracterizado por su forma de hablar, Herr Mutschelknaus, y sus intervenciones son escasas y generalmente breves; citamos a continuación uno de los ejemplos más significativos:

»Und lesen kann ich freilich überhaupt nicht, ich bin nämlich« — er beugte sich vor und flüsterte mir geheimnisvoll ins Ohr — »verzeihen den Ausdruck: ein Tepp. Wissen Sie: mein Vater, der war nämlich sehr streng, und weil ich als kleiner Bub einmal hab' den Leim anbrennen lassen, hat er mich in einen Metallsarg, der grad fertig war, auf vierundzwanzig Stunden eing'sperrt und hat g'sagt, ich würd' lebendig begraben. [...] Wenn die Leut' von meiner Schand' erfahren, ist's mit dem künstlerischen Ruhm meiner Fräulein Tochter dahin! Tja. Hm. — Wie dann mein Vater selig eines Tages für immer ins Paradies eingegangen ist — er ist begraben worden in demselben Metallsarg — und mir das Geschäft und auch das Geld hinterlassen hat — er war Witwer —, da hat mir die himmlische Vorsehung zum Trost — denn ich hab' gemeint, ich müßt' mich tot weinen vor Gram um den Verlust meines Vaters — wie einen Engel den Herrn Oberregißeh Herrn Paris ins Haus geschickt. [...] Tja. Hm. — Meine jetzige Frau Gemahlin war damaliger Zeit noch Jungfrau. Tja. Hm. — Das heißt, ich mein', sie war halt noch ein Mädchen. Tja. Hm. — Und der Herr Paris hat ihre künstlerische Laufbahn gezielt. Sie war Marmornymphe in einem geheimen Theater in der Hauptstadt. Tja. Hm.« (p. 35)

El discurso de Herr Mutschelknaus delata su poca cultura y excesiva inocencia, y no sólo por el contenido de sus palabras, sino también, y de forma muy expresiva, por su registro lingüístico; es el fiel reflejo de las masas obreras y sin apenas educación. Sin embargo, de nuevo es la escasa presencia de esta estrategia narrativa lo que hace fracasar la principal misión que tiene encomendada, la de colaborar en el efecto de realidad, y al final vemos cómo todo queda reducido a unas simples pinceladas que se pierden en el conjunto de la obra.

Como buen satírico y retratista social que era, Meyrink había adquirido una maestría excepcional en todas aquellas técnicas de las que dispone un narrador para tal fin; dominaba el arte de describir la sociedad y a sus individuos de la manera más sutil (un claro ejemplo lo hemos visto en la figura de Herr Mutschelknaus, perfectamente descrito a través de su discurso), pero también de la más directa; en consecuencia, le resultaba fácil aplicar estas mismas prácticas a sus novelas para conseguir la apariencia de realismo que precisa toda novela fantástica, y más en concreto las del subgénero gótico. De hecho, en esta obra hace buena gala de ello, pues hemos comprobado que pone un afán y un cuidado especiales en las escenas más estrambóticas.

Sin embargo, la realidad es que *Der weiße Dominikaner* no resulta creíble ni real, a pesar de todo. Consideramos que esto se debe a que, en esta ocasión, Meyrink no ha planificado convenientemente la continuidad de las diferentes estrategias y, por lo tanto, no están suficientemente cohesionadas para que tenga el efecto deseado. El autor emplea de nuevo todas, o casi todas, las técnicas que tan buenos resultados le habían dado en obras anteriores, pero de una forma desordenada. Podría decirse que estamos ante una exposición o listado de normas para la creación del efecto de realidad, pero sin la intención de crearlo. Es cierto que se encuentran escenas con una gran carga de realismo, pero esto no se hace extensible a la obra en su conjunto.

9. 6. Tratamiento de los personajes

El singular grupo de personajes que compone esta obra recrea un universo complejo y plenamente fantástico, porque en un mismo espacio conviven e interactúan espíritus inmateriales y personas terrenales, poniendo a prueba las leyes de la lógica. Además, en consonancia con las fórmulas habituales de la novela gótica canónica, también se distinguen aquí grupos de personajes enfrentados: los buenos y los malos, los que gustan de ejercer el poder y los que se someten a los poderosos, los supersticiosos y simples, frente a los escépticos y de naturaleza crítica, los perseguidos y los acosadores.

Pero esta presentación inicial es engañosa, porque, en realidad, las dicotomías no son tan evidentes en todos los casos, ya que reina una cierta ambigüedad.

Quizás lo más complejo sea determinar qué personaje o personajes se enmarcan en el grupo de los malvados, porque el comienzo está lleno de insinuaciones, que aunque son poco consistentes, centran la atención del lector en las primeras páginas, a la espera de que tenga lugar algún suceso que confirme las sospechas. Estas insinuaciones afectan principalmente a aquellas figuras relacionadas con la Iglesia católica: el dominico blanco, con su sombra amenazante que cubre la ciudad cuando se dan determinadas circunstancias (cfr. pp. 14-15) y los monjes del orfanato en el que se crió el protagonista, con la estricta supervisión que ejercen sobre los niños (cfr. pp. 15-16). Y esta sugerión que planea en los primeros compases de *Der weiße Dominikaner*, se genera gracias al peso que ejerce la tradición de la novela gótica canónica, donde la Iglesia católica y sus integrantes se erigen en los poderosos villanos que acosan y amenazan a los protagonistas (poniendo así de manifiesto la hipócrita moral de los países católicos del sur, frente a la rectitud de los protestantes anglicanos de Inglaterra); pues es un hecho manifiesto que, las primeras páginas de esta novela explotan sin rubor, uno a uno, todos los tópicos del género (un hecho fantástico relacionado con una leyenda sobre un monje dominico, un protagonista huérfano e inocente, víctima del hecho sobrenatural, un confesionario y un capellán que hace cumplir estrictamente los

mandatos de su religión), haciendo especial hincapié en resaltar la severidad de los representantes religiosos:

»Warum warst du nicht beichten?« herrschte mich am nächsten Morgen der Kaplan an.
»Ich war beichten, Hochwürden!«
»Du lügst!« [...] Bei meinen letzten Worten, die ich ganz leise gesprochen hatte, damit keiner meiner Kameraden sie hören sollte, den ich fürchtete mich, trat der Kaplan wie in wildem Ensetzen einen Schritt zurück und schlug das Kreuz. (pp.15-16)

Por lo tanto, es lógico que se pongan en marcha el mismo tipo de expectativas que en la novela gótica tradicional y recaigan las peores sospechas sobre los embajadores de la Iglesia católica.

Sin embargo, tanto la Iglesia como sus representantes pierden peso con el desarrollo de la trama, que toma una deriva diferente, de modo que se desdibuja el papel de villanos que se les presuponía. Y cuando, varios capítulos más tarde, vuelve a reaparecer el componente religioso, descubrimos a un capellán mucho más tolerante y condescendiente de lo que parecía en un principio, como se extrae de un larguísimo diálogo entre éste y el Baron von Jöcher, del que citamos:

»Ich würde mich fürchten, ein Kind so dahintertreiben zu lassen wie ein Schiff ohne Steuer; ich glaube es müßte stranden.«
»Als ob nicht die meisten Menschen strandeten!« rief der Baron erregt dazwischen. »Ist vielleicht jemand nicht gestrandet, vom höheren Standpunkte des Lebens aus gesehen, wenn er nach einer hinter Schulfenstern vertrauteten Jugend — sagen wir mal: Rechtsgelehrter geworden ist, sich verheiratet, um seinen Essig auf Kinder zu verderben, dann krank wird und stirbt? [...]«
»Wohin kämen wir, wenn alle so dächten wie Sie!« wendete der Kaplan ein.
»Zum segensreichsten und schönsten Zustand des Menschengeschlechtes, der sich denken läßt! [...] Den Satz von der Gleichheit der Menschen muß der Feind aller Buntheit, der Satan, erfunden haben.«
»So glauben Sie also doch an den Teufel, Baron. Sie leugnen es sonst immer!«
»Ich glaube an den Teufel so, wie ich an die ertötende Kraft des Nordwinds glaube! — Wer aber kann mir die Stelle im Weltall zeigen, wo die Kälte entspringt? [...] In unserer Familie, dem Stamme der Freiherren von Jöcher, hat sich die Legende vererbt, unser Anherr, der Laternenträger Christopher Jöcher, sei aus dem Osten eingewandert und habe von dort das Geheimnis mitgebracht, durch eine Art Fingergestikulation die Schemen der Toten herbeizurufen und sie sich zu allerlei Zwecken willfährig zu machen. [...]«
»Was Sie mir da sagen, Herr Baron, klingt mir zu sehr nach Freimaupertum, als daß ich, der ich doch katholischer Priester bin, es ohne Widerspruch hinnehmen könnte. [...]« (pp. 75-79)

Lo que aún no está claro es el papel del fantasmagórico dominico blanco que da nombre a la novela, porque apenas tiene presencia, aunque sus escasas apariciones están envueltas en una atmósfera densa y amenazadora, como se aprecia en este fragmento con Christopher Taubenschlag como protagonista:

[...] ich raffe mich auf und [...] krampfe die Hände zusammen und will die Bitte in mein Herz hineinschreien:

»Herr, Allerbarmer, gib mir Kraft!«

Aber meine Lippen beten diese Worte nicht. Ohne daß ihnen mein Geist anders befehlen könnte, flüstern sie:

»Herr, ist's möglich, so lasse diesen Kelch an mir vorübergehen!«

Da zerspelt ein eherner Klang die Totenstille und reißt die Worte von meinem Munde weg. Die Luft vibriert, die Erde zittert; die Turmuhr der Marienkirche hat aufgebrüllt.

Unter dem Leben ringsum und in mir ist's als würde die Finsternis weiß.

Und wie aus weiter weiter Ferne, vom Berge her, den ich kenne aus meinen Träumen, höre ich die Stimme des weißen Dominikaners, der mich gefirmt hat und meine Sünden vergeben — die vergangenen und die zukünftigen —, meinen Namen rufen: Christopher! Christopher! (121-122)

Lo que ocurre es que esta atmósfera tan inquietante no se concreta en ninguna acción violenta, ni en ningún tipo de amenaza y, por otro lado, el espíritu del dominico más bien adquiere el papel de una figura protectora, un guía espiritual que ayuda al protagonista en su camino. Y este papel se irá confirmando poco a poco en las sucesivas intervenciones o alusiones a este ser inmaterial, que finalmente se revelará como el “jardín” en el que “crecen los árboles” que son el propio protagonista y todos los de su estirpe (cfr. p. 133), o como el “Sohn Gottes” (p. 177).

Lo mismo ocurre con la figura del capellán, que, a medida que avanza la trama, se muestra como un buen amigo del Barón que cumple con sus promesas (cfr. 216), como el guardián de los secretos de la familia von Jöcher (cfr. pp. 94-96, donde desvela que Christopher Taubenschlag es el verdadero hijo legítimo del Barón), y como aliado y benefactor del protagonista (cfr. pp. 217-225). Es decir, que a pesar de las señales del comienzo, y a pesar de la tradición del género gótico, en esta novela la Iglesia católica y sus representantes no se configuran como villanos, sino como representantes de las almas bondadosas.

Los auténticos malvados de esta novela tampoco son poderosos reyes, ni seres sobrenaturales, sino un humilde director de teatro, reconvertido a profesor particular, que lleva el ostentoso nombre de «Oberregißjeh [sic] Herr Paris» y la madre de su pupila, Aglaja Mutschelknaus. Desde luego, ninguno de ellos es el prototipo de tirano gótico, pues el radio de acción de su poder y de su autoridad es muy limitado —se reduce al marido y a la hija de ella— y tampoco disponen de muchos medios para controlar a sus acosados. Sin embargo, poco a poco se construyen su propia identidad de villanos y, utilizando la astucia, logran ampliar el acoso a otros personajes —a Christopher Taubenschlag, que está enamorado de Ophelia, la hija de Aglaja—. Todo

en ellos tiene el sello de lo malvado, desde su aspecto físico a su comportamiento; ésta es la imagen que la obra nos ofrece de Herr Paris:

Unten auf der Bäckerzeile begegne ich dem Schauspieler Paris, wie er mit knarrenden Stiefeln aus dem Durchlaß kommt. [...] Er ist ein dicker, alter, glattrasierter Herr mit Hängebacken und einer Schnapsnase, die ihm bei jedem Schritt zittert.
Er hat ein Barett auf, eine Nadel mit silbernem Lorbeerkränzchen in der Halsbinde und auf dem Schmerbauch eine Uhrkette, aus blonden Frauenhaaren geflochten. Sein Rock und seine Weste sind aus braunem Sammet; seine flaschengrünen Hosen schließen ganz eng um die dünnen Beine und sind so lang, daß sie unten lauter Falten haben wie eine Ziehharmonika. (pp. 67-68)

Ich wünsche mir oft, er [Herr Paris] möchte wieder so herausfordernd frech räuspern wie damals, damit ich Gelegenheit hätte, einen Streit mit ihm vom Zaun zu brechen; aber er tut es nicht mehr; er lauert. Ich glaube, er spart seinen Baß auf, bis der Zeitpunkt gekommen ist, und ich zittere innerlich, daß ich dann unvorbereitet sein könnte. [...] Wie ein Vogel komme ich mir vor, um den eine Schlange immer engere Kreise zieht.

Aber er scheint darin eine Art Vorbedeutung zu wittern; er schwelgt in dem sicheren Gefühl, seinem Ziel von Tag zu Tag näher zu kommen. Ich sehe es an dem hämischen Aufblitzen in seinen kleinen, bösartigen Augen. (p. 100-101)

Y ésta la de Aglaja:

Jeden Sonntag gehen Herr Mutschelknaus, seine Gattin Aglaja und seine Tochter Ophelia in die Kirche, wo sie in der ersten Reihe sitzen. Das heißt: Frau und Fräulein Mutschelknaus sitzen in der ersten Reihe. Herr Mutschelknaus sitzt in der dritten Reihe, am Eck. [...] Frau Mutschelknaus ist stets in schwarze knisternde Seide gehüllt, aus der das amaranthrote, samtene Gebetbuch aufschirrlicht wie ein Halleluja in Farben. In matten, spitzen Prünellstiefelchen mit Gummizug umtrippelt sie, dezent die Röcke hebend, sorgsam jede Pfütze; auf ihren Wangen verrät ein dichtes Netz feiner rotblauer, unter der rosa geschminkten Haut geplatzter Äderchen das nahende Matronenalter; die sonst so beredsamen Augen, sorgfältig an den Wimpern getuscht, sind züchtig niedergeschlagen, denn es ziemt sich nicht, wenn die Glocken die Menschen vor Gott rufen, sündigen Frauenreiz zu strahlen. [...] Herr Mutschelknaus, im langen, schwarzen schlotttrigen Sonntagsrock, geht meistens ein wenig hinter den beiden Damen; wenn er sich vergißt und mit ihnen auf gleiche Höhe kommt, flüstert ihm Frau Aglaja jedesmal zu: »Adonis, einen halben Schritt zurück!« (pp. 24-26)

Ambos comparten los mismos rasgos: son ambiciosos, egoístas y dominadores, les gusta estar por encima de los demás, su calidad moral es tan baja, que viven de engañar a los más débiles e ingenuos —a Herr Mutschelknaus, al que han engañado haciéndole creer que Ophelia es su hija, para vivir ambos a costa de él—, no escamotean ningún recurso con tal de conseguir sus propósitos, aunque signifique perjudicar a su propia hija, como finalmente ocurre, pues ésta, presionada por el acoso de sus progenitores, pone fin a su vida. La manera de actuar de Herr Paris es comparada en varias ocasiones con la de animales salvajes, en concreto una serpiente y un felino (p. 100-101), ambos símbolos del mal y de la tentación —esta característica la comparte con otros malvados meyrinkianos, de entre los que destaca la perversa Assja Chotokalungin de *Der Engel vom westlichen Fenster*, como veremos en el siguiente

capítulo de este estudio—, y se insinúa que es el verdadero padre de Ophelia. Aglaja, por su parte, también esconde algo, pues su verdadero nombre es otro, así lo cuenta Herr Mutschelknaus:

[...] Ja, ja, Aloisa, — das heißt Aglaja, natürlich: Aglaja — meine Frau Gemahlin, hatte nämlich das Unglück, von ihren seligen Herren Elternverständnisloserweise als kleines Kind mit dem beschämenden Namen Aloisa aus der heiligen Taufe gehoben worden zu sein. — Aber nicht wahr, Herr Taubenschlag, Sie sagen's nicht weiter! (p. 31)

De Aglaja podría decirse también que es una mujer *antinatura* pues en vez de simbolizar la vida —sólo el sexo femenino es capaz de concebir vida—, representa la muerte, tal y como se aprecia en una escena en la que Frau Aglaja sonríe a Taubenschlag, a lo que éste reacciona diciéndose a sí mismo: «Mir wird, als habe mich ein Totenkopf angelächelt» (p. 66). La caracterización de ambos personajes es muy completa y no deja lugar a dudas.

En el lado opuesto se encuentran precisamente las dos figuras sobre las que recaen las iras de los dos villanos: Christopher Taubenschlag y su amada Ophelia Mutschelknaus, que son los dos protagonistas de esta historia. La joven Ophelia sospecha que su verdadero padre no es Adonis Mutschelknaus, sino Herr Paris (cfr. p. 114), y precisamente este hecho es lo que la expone a las iras del perverso Paris, del que tiene miedo (cfr. p. 106). No quiere a su madre porque siente la maldad que esconde en su alma (cfr. pp. 112-113), pero sí a su padre (Herr Mutschelknaus). Como es habitual en este tipo de novelas (y en la literatura en general), “la cara es el espejo del alma”, y su bondad se hace visible a través de su físico:

Ophelia trägt ein wallendes griechisches Gewand und einen Goldreifen um das feine, aschblonde Lockenhaar, das ihr bis auf die Schultern fällt, und immer, so oft ich sie sah, von einem Myrtenkranz gekrönt war.

Sie hat die schönen, ruhigen, gelassenen Gang einer Königin. [...] Sie ist auf dem Kirchengang dicht verschleiert — erst viel später habe ich ihr Gesicht gesehen, darin die dunkeln [sic], großen, weltverloren blickenden Augen so seltsam abstechen von dem blonden Haar. (p. 25)

El caso de Taubenschlag es muy particular, pues a pesar de ser el protagonista absoluto de esta novela, su caracterización como personaje “bueno” está muy descuidada, de hecho sólo se aprecia este extremo cuando actúa como enamorado y protector de Ophelia —esto se observa, por ejemplo, cuando describe el miedo que siente hacia Herr Paris [cfr. p. 99]—. Su bondad se evidencia también en su carácter, cuando dice sentirse incapaz de cargar con la culpa de matar a una persona, y por eso

renuncia a hacerlo, a pesar de que se pone en peligro a sí mismo y a su amada (cfr. p. 121). Otros detalles, como el hecho de ser niño huérfano (cfr. pp. 15-16), o ser objeto del acoso de Herr Paris, ahondan en esta idea. Pero no hay nada más.

Completan el grupo de los buenos los representantes de la Iglesia católica —de los que ya hemos hablado y, por lo tanto, no volveremos sobre ellos—, junto con Adonis Mutschelknaus y el Barón von Jöcher, padres de los dos jóvenes protagonistas. Los dos últimos reciben el acoso de los villanos, pero cada uno de diferente manera; Herr Mutschelknaus es víctima directa de ambos, aunque él no sea consciente de ello, mientras que el Barón sólo es víctima de Herr Paris, y además, de manera indirecta, a través de las amenazas que recibe su hijo Christopher Taubenschlag. Herr Mutschelknaus es la víctima perfecta, inocente, crédulo, con pocas luces y prácticamente analfabeto (cfr. pp. 33-34). Un pobre hombre que dedica toda su vida a trabajar para poder conceder todos los caprichos a su mujer y a su hija y que no pide nada a cambio. Su oficio —«Drechslermeister und Tischler» [p. 24]— y su descripción física terminan de caracterizar al personaje:

Er hat ein schmales, trübselig langes, eingefallenes Gesicht mit rötlichem, schütterem Bart und eine weit vorspringende Vogelnase unter der Stirn, die, nach innen gebaucht, in einen kahlen Spitzschädel ausläuft, der aussieht mit seinem mottentfleckigen Haargürtel, als habe sein Herr damit ein räudiges Fell durchstoßen und die ringsum hängengebliebenen Reste abzuwischen vergessen.

Der Rand des Zylinderhutes, den Herr Mutschelknaus bei jeder feierlichen Gelegenheiten trägt, muß immer an der Stirnseite mit einem fingerdicken Watteknödel gefüttert sein, damit er nicht wackle. An Wochentage wird Herr Mutschelknaus nie sichtbar. Er ißt und schlafst unten in seiner Werkstatt. (p. 26)

En cuanto al Barón, a pesar de ser una figura con mucho peso en la trama, no hay demasiadas alusiones a su condición de bondadoso —son otros las rasgos que destacan en él—, pero la generosidad de sus actos es suficientemente elocuente; la descripción que realiza su hijo de él también lo es:

Der Baron war verunstaltet durch einen ungeheuren Kropf an der linken Seite, so daß der Kragen seines Rockes bis zur Schulter aufgeschnitten sein mußte, um den Hals an der Bewegung nicht zu hindern.

Nachts, wenn der Rock über den Lehnstuhl gehängt war und aussah wie der Rumpf eines Geköpften, flößte er mir oft ein unbeschreibliches Grauen ein; ich konnte mich davon nur befreien, wenn ich mir vorstellte, welch überaus liebenswürdiger Einfluß im Leben von dem Baron ausging. Trotz seinem Gebreste und dem beinahe lächerlichen Anblick, den es bot, wenn der graue Bart wie ein gesträubter Besen vom Kropf abstand, hatte mein Pflegevater etwas ungemein Feines und Zartes an sich, etwas hilflos Kindliches, ein Niemand-verletzen-Können, das noch gehoben wurde, wenn er sich zuweilen drohend gab und einen durch die scharfen Brenngläser seines altmodischen Nasenkneifers streng anblickte.

In solchen Momenten kam er mir immer vor wie eine große Elster, die sich dicht vor einen hinpflanzt, als wolle sie einen zum Kampfe herausfordern, derweilen ihr Auge, wachsam bis zum äußersten, kaum die Angst verhehlen kann: »Du wirst dich doch nicht etwa unterstehen, mich fangen zu wollen!?« (pp. 18-19)

Como en toda novela gótica, la división entre perseguidores y perseguidos es, ahora sí, clara y rotunda. El grupo de los perseguidores coincide plenamente con el de los villanos, en cambio, el de los perseguidos está formado por un número muy reducido: los dos protagonistas y Adonis Mutschelknaus, que son los principales destinatarios del acoso e, indirectamente, el Barón von Jöcher. Las circunstancias de este acoso ya las hemos expuesto en el párrafo inmediatamente anterior, por lo que no las repetiremos de nuevo. Sin embargo, sí es preciso resaltar una cuestión más: el hecho de que entre los instigadores no se encuentre ningún ser del mundo inmaterial: ni el dominico blanco —a pesar de los presagios del comienzo de la obra, como ya indicamos anteriormente—, ni los espíritus de la estirpe de los von Jöcher. Únicamente al final de la novela aparecen algunos espíritus amenazantes y que infunden miedo a quienes presencian su manifestación. El primer caso tiene lugar durante la sesión de espiritismo:

Plötzlich erschüttert ein lauter Schlag das Zimmer: der Stuhl auf dem die Näherin saß ist weggerissen worden; sie selbst liegt langausgestreckt auf dem Boden. [...] Ich fühle die innere Warnung: sei auf deiner Hut! Ein tiefes Mißtrauen, als sei etwas teuflisch Bössartiges, ein grauenhaftes Wesen wie aus Gift geronnen im Zimmer. [...] Ein unbeschreibliches Grauen erfaßt mich. Ich fühle, wie sich mir die Haare sträuben vor Ensetzen. Die Luft, die ich atme, lähmmt mir die Lungen wie ein eisiger Hauch. [...] »Was ist diese Gestalt, die Ophelias Züge vortäuscht?« frage ich mich angstvoll. »Woher kam sie, welche Kraft des Universums hat ihr Konterfei lebendig gemacht? Es wandelt, bewegt sich voll Liebreiz und Güte, und dennoch ist es die Maske einer satanischen Kraft; — wird der Dämon in ihm plötzlich die Hülle abwerfen und uns in höllischer Scheußlichkeit angrinsen, bloß um ein paar armselige Menschen in Verzweiflung und Enttäuschung zurückzulassen? (pp. 184-189)

El segundo, al final de la obra, en el momento crucial en el que el protagonista está a punto de alcanzar su meta, y se produce el siguiente diálogo entre éste y el ser que se le aparece:

Eine wilde Begeisterung ergreift mich. »Was soll ich tun?!« rufe ich. »Befiehl, was ich tun soll! Ich will mein Leben hingeben für die Menschheit, wenn es sein muß. Welche Bedingungen stellt der Orden, daß ich ihm angehören kann?«
»Blinden Gehorsam! Verzicht auf jedes eigene Wollen! Für die Allgemeinheit wirken und nicht mehr für dich selbst! [...]« Wie betäubt, will ich gehorchen, beuge mich nieder, da packt mich plötzlich jäh das Mißtrauen. Ich zögere, blicke auf, die Erinnerung durchzuckt mich: [...] Mir wird kalt vor Schreck, aber ich weiß jetzt, was ich zu tun habe; ich springe auf und schreie den Alten an:
»Gib mir das Zeichen!« und halte ihm die Rechte hin zum »Griff«, den mich mein Vater gelehrt hat. Aber der da steht, ist kein lebender Mensch mehr: ein Gebilde aus Gliedern, die lose am

Rumpf hängen wie bei einem Geräderten! Darüber schwebt der Kopf, vom Nacken getrennt durch einen fingerbreiten Streifen Luft; noch beben die Lippen unter dem entweichenden Atem. Ein scheußliches Wrack aus Fleisch und Bein. [...] (pp. 245-246)

En ambos casos el destinatario de estos hechos es el personaje principal, extremo que tiene en común con todas las novelas del género gótico, donde lo habitual es que las apariciones sobrenaturales únicamente las perciban los protagonistas, pero, en todo caso, sólo ellos son los destinatarios de su amenaza. Por otro lado, estas dos escenas que hemos reproducido tienen lugar al final de la obra, cuando perseguidores y perseguidos están ya perfectamente identificados, y el mundo espiritual no se había mostrado como una amenaza; por lo tanto, no puede decirse que estas intervenciones provoquen esa tormenta interior, ese “latigazo” de inseguridad y pavor, esa falta de aire que acompañan al lector y al personaje en las terribles escenas análogas de *Frankenstein* o *Melmoth*. Es demasiado tarde para que esto ocurra y la amenaza demasiado débil.

Sin lugar a dudas, este hecho marca una gran distancia con el cánon gótico, donde habitualmente la amenaza es doble, una más inmediata —y de carácter físico, por lo general— que procede de un villano poderoso y cruel, y otra más permanente y terrible, ante la cual el protagonista está completamente indefenso porque no conoce las causas y porque procede del ominoso universo de lo inmaterial y, por lo tanto, es una amenaza que se manifiesta a nivel psíquico, en la que el protagonista se tiene que enfrentar a sus propios miedos, a lo inexplicable y desconocido. En *The Castle of Otranto*, esta amenaza inmaterial procede del pecado cometido por los antepasados del señor de Otranto y se materializa en una maldición que pesa sobre la familia; en *Vathek* es el propio Mahoma el que entra en escena para castigar las fechorías del califa; para la joven Emily de *The Mysteries of Udolpho*, el acoso tiene su origen en los secretos familiares que la atemorizan en la recta final de la obra; en la novela de Radcliffe, el joven Frankenstein es víctima de su propia conciencia, porque no puede perdonarse las consecuencias de su soberbia como científico, que le llevó a imitar a Dios, creando vida; el joven Melmoth de *Melmoth the Wanderer* sufre las consecuencias del pacto con el diablo que siglos antes había realizado un antepasado. Y ese mismo esquema es el que ha reproducido Meyrink en sus otras cuatro novelas, donde para alcanzar la vida verdadera, la que discurre más allá de la tierra —en sus diferentes modalidades, según la doctrina esotérica que contenga la obra—, los protagonistas tienen que lograr

distinguir entre el camino verdadero y el falso que intenta embauclarlos con apariencias engañosas, con máscaras con las que ocultan su esencia verdadera. En cambio, en *Der weiße Dominikaner* la amenaza sólo existe en el ámbito terrenal.

La división entre personajes supersticiosos y no supersticiosos también es inequívoca y además, coincide plenamente con la que se da entre los personajes que están ligados al mundo espiritual —los que no aceptan las creencias supersticiosas— y los que no lo están —aquellos que aplican una lógica supersticiosa para explicar los hechos se carácter sobrenatural—. Entre los primeros, destaca sobre todos los demás el Baron von Jöcher, que es el representante de lo espiritual en la tierra, el heredero de la tradición familiar y encargado de transmitírsela a su descendiente. Desde el principio se hace evidente su conexión con lo esotérico, porque el contenido de sus discursos es siempre extraño y oscuro para cualquiera que no conozca la doctrina que él practica; algunos ejemplos los reproducimos a continuación:

»Dein Körper ist noch zu unreif. Er darf nicht mitgehen. Ich werde dich anbinden«. (p. 17)

»Dein Hand soll lernen, was später dein Geist fortführen wird«. (pp. 17-18)

»ich will dich beten lehren; — sie alle wissen nicht, wie man betet. Man betet nicht mit Worten, man betet mit den Händen. [...] Der Geist weiß schon, was dir nötig ist. Wenn sich die Handflächen berühren, ist das Linke im Menschen durch das Rechte zur Kette geschlossen. So ist der Leib fest gebunden, und aus den Fingerspitzen, die nach oben stehen, steigt frei eine Flamme auf. — Das ist das Geheimnis des Betens, von dem in keiner Schrift geschrieben steht.« (p. 22)

Él mismo reconoce al final de sus días que su única misión era iniciar a su hijo en las doctrinas familiares: «Christopher! Meine Mision ist zu Ende. Ich habe dich erzogen und behütet, wie es mir vorgescriben war. Komm zu mir, ich will dir das Zeichen geben!» (p. 212), y esto explica el oscurantismo de su discurso al que hemos aludido más arriba, y también el hecho de que sus intervenciones sean siempre dialogadas, imitando el estilo mayéutico postulado por Sócrates y, posteriormente, por su discípulo, Platón —si bien en este caso más que de diálogo deberíamos hablar de sucesión de monólogos—. De ideas sólidas, es una persona crítica y no supersticiosa, como bien se aprecia en esta cita:

»Ich glaube an den Teufel so, wie ich an die ertötende Kraft des Nordwinds glaube! — Wer aber kann mir die Stelle im Weltall zeigen, wo die Kälte entspringt? — Dort müßte der Teufel thronen. — Das Kalte läuft nur dem Warmen nach, denn es will selber warm werden. Der Teufel will zu Gott kommen, der eisige Tod zum Feuer des Lebens; das ist der Ursprung aller

Wanderung. — — Es soll einen absoluten Nullpunkt der Kälte geben? — Gefunden hat ihn noch keiner. Es wird ihn auch nie einer finden; so wenig wie jemand den absoluten magnetischen Nordpol finden kann; [...]« (p. 76-77)

El protagonista también pertenece al universo espiritual, y aunque en la narración no se confirme este extremo hasta la parte central, cuando el capellán le dice al Barón que se trata de su verdadero hijo, lo cierto es que ya disponíamos los lectores de esta información mucho antes, en la introducción. Sería un grave error no tener en cuenta este pequeño “apéndice”, pues es aquí donde comienza el hecho ficcional; y en este punto el narrador toma la palabra y dice:

»Herr X oder Herr Y hat einen Roman geschrieben« was heißt das?

Nun, sehr einfach: »Er hat mit Hilfe seiner Phantasie Personen geschildert, die in Wirklichkeit nicht existieren, [...] Ich hatte den Roman in allen Umrissen fertig im Kopfe und begann ihn niederzuschreiben, da bemerkte ich — später erst, beim Durchlesen der Niederschrift! — , daß sich der Name »Taubenschlag«, ohne daß es mir sogleich bewußt geworden wäre, eingeschlichen hatte.

Doch nicht genug damit: Sätze, die ich mir vorgenommen hatte, zu Papier zu bringen, änderten sich unter der Feder und drückten etwas ganz anderes aus, als ich sagen wollte; es entspann sich ein Kampf zwischen mir und dem unsichtbaren »Christopher Taubenschlag«, in dem dieser schließlich die Oberhand behielt. (pp. 7-9)

Después de leer estas líneas, al lector no le cabe la menor duda del carácter inmaterial de este personaje. Lo que ocurre es que la historia que se narra a continuación —la narra el propio Taubenschlag aunque la ponga por escrito el narrador anónimo—, transcurre en un tiempo anterior, y relata la vida de Taubenschlag en la tierra, por lo tanto, antes de hacerse espíritu. Y la perspectiva que adopta el narrador es la del protagonista en el momento de los hechos, y no la del protagonista inmaterial. Por eso el lector irá descubriendo poco a poco la realidad de este personaje. Es el verdadero héroe de esta historia y se caracteriza sobre todo por esa dualidad entre el presente y el pasado a la que hemos aludido, es decir, la que existe entre el yo-narrador y el yo-personaje. Esta oposición, además, pone en evidencia la profunda evolución que sufre Taubenschlag en la obra, pues empieza siendo “normal”, es decir, compartiendo el mismo sistema de realidad que cualquiera de los posibles lectores y, poco a poco, va adquiriendo la experiencia mística familiar, hasta que finalmente se manifiesta en él su verdadera identidad: que forma parte del universo espiritual, al igual que su padre y todos sus ascendientes, pero él en un grado superior a ellos, pues por ser el último de la estirpe tiene encomendada la tarea final. Esto explica que, a pesar de la aparente

normalidad que caracteriza al joven Taubenschlag, desde el comienzo le acompaña un cierto halo fantástico o enigmático:

Darum habe ich von je den Namen Christopher als etwas Heiliges empfunden. Er hat sich mir in den Körper geprägt, und ich habe ihn wie einen Taufschein — ausgestellt im Reiche des Ewigen —, wie ein Dokument, das niemand rauben kann, durchs Leben getragen. Beständig wuchs und wuchs er wie ein Keim aus der Finsternis empor, bis er als der wieder erschien, der er von Anbeginn an gewesen, sich mit mir verschmolz und mich geleitete in die Welt der Unverweslichkeit. So, wie da geschrieben steht: es wird gesät verweslich und wird auferstehen unverweslich. (p. 14)

El relato de su vida es el de un viaje iniciático; cuando ya ha concluido su aprendizaje (o está en la fase final) la gente que lo rodea pero que es ajena al universo místico lo ve como una persona extraña (cfr. pp. 199) y él, en cambio, considera que los demás son supersticiosos. Pero durante el proceso, sigue siendo una persona normal, y por eso siente dudas, miedo o asombro cada vez que entra en contacto con lo inmaterial (cfr. pp. 17 y 20); otras veces simplemente no llega a comprender lo que le pasa (cfr. pp. 46-47). Pero va evolucionando paulatinamente y del miedo y la incomprendición pasa a la lucha entre los dos mundos que habitan en él, para terminar finalmente aceptando esa otra forma de realidad. El siguiente discurso da buena cuenta de estos cambios:

Sind das wirklich meine Hände, die einen Brief da halten und ihn dann langsam wieder zusammenfalten? Bin ich das, der da seine Augenlider betastet, sein Gesicht, seine Brust?
Warum weinen diese Augen nicht?

Lippen aus dem Totenreich haben ihnen die Tränen weggeküsst; noch jetzt fühle ich ihre liebkosende Berührung. Und ist mir, als sei eine unendlich lange Zeit seitdem verflossen. [...] Machen die Toten nur das Gedächtnis lebendig, wenn sie wollen, daß man ihre Nähe als Gegenwart spürt? Druchqueren sie den Strom der Zeit, um zu uns zu gelangen, indem sie die Uhr in uns zurückstellen?

Meine Seele ist erstarrt; wie seltsam, daß mein Blut noch flutet und ebbt! Oder ist es der Puls eines andern, eines Fremden, den ich da pochen höre? [...] Bin ich gestorben? Liegt mein Körper vielleicht zerschellt dort unten im Treppenhaus? Ist es nur mein Schemen, der jetzt die Türe öffnet und ins Zimmer tritt?

Nein, es ist keine Täuschung, ich bin es selbst; auf dem Tisch steht das Mittagsbrot, und mein Vater kommt mir entgegen und küßt mich auf die Stirn. Ich will essen, aber ich kann nicht schlucken. Jeder Bissen quillt mir im Munde.

So leidet also mein Körper doch und ich weiß bloß nichts davon! (pp. 158-160)

Y poco después aparece ya como un ser que ha completado su iniciación, y asume su nuevo papel:

Heute weiß ich, daß die Seele des Menschen allwissend und allmächtig ist von Anbeginn, und daß das einzige, was der Mensch für sie tun kann, ist: alle Hemmnisse, die ihrer Entfaltung im Wege stehen, zu beseitigen. —

Wenn überhaupt irgend etwas in den Bereich seines Tuns gestellt ist!

Das tiefste Geheimnis aller Geheimnisse und das verborgenste Rätsel aller Rätsel ist die alchimistische Verwandlung der — Form.

Das sage ich dir, der du mir die Hand leihest, zum Danke dafür, daß du für mich schreibst! (p. 171)

Esta es la transformación que se opera en Christopher Taubenschlag a nivel espiritual, pero a la vez también se ha producido otra que afecta a su vida en la tierra, pues desde el momento en que descubre que es el hijo legítimo del Baron von Jöcher, la vida da un giro para él, pues ahora el resto de la sociedad le ofrece el respeto que antes le había negado (cfr. p. 97).

Esta circunstancia nos da pie a afirmar que Taubenschlag sí cumple con las características de un héroe gótico, pues, como éstos, descubre que en realidad no es quien aparentaba ser —en este caso, quien creía ser—; además, el oficio de su padre en la tierra, y el suyo propio («Laternenanzünder»), es sólo un reflejo de su verdadera función en el mundo espiritual: iluminar el mundo para mostrar el verdadero camino de la salvación.

Junto a los mencionados, otros integrantes del grupo de personajes no supersticiosos son el capellán —quien se sitúa en un lugar intermedio, pues no es supersticioso, pero su condición de monje católico le impide aceptar la doctrina del Baron y Taubenschlag—, y Ophelia. De esta última no hay ningún indicio de que pertenezca al mundo espiritual, hasta que hacia la mitad de la novela dice:

[...] aber glaub mir: so wahr eine Vorsehung lebt, so wahr ist es auch, daß es ein Land der ewigen Jugend gibt. Wenn ich das nicht wüßte, woher nähme ich den Mut, von Dir zu scheiden! Dort werden wir uns wiedersehen, um nie mehr von einander zu gehen: dort werden wir beide gleich jung sein und bleiben, und die Zeit wird eine ewige Gegenwart für uns sein. (p. 158)

Y esto es, precisamente, lo que ocurre en los últimos capítulos, pues ambos se encuentran en el reino de la eternidad.

Una mención especial requiere Herr Mutschelknaus. Consideramos que más que supersticioso, deberíamos decir que es un personaje excesivamente crédulo, y sin capacidad crítica. Una vez muerta su hija Ophelia —él nunca llega a descubrir que en realidad no es su hija—, la ve y habla con ella, sin que esto le asuste (cfr. pp. 178-179), porque cree en los milagros como si se tratara de algo natural:

»Die Toten können Wunder tun, wenn Gott es erlaubt«, beginnt der Alte wieder; »sie können Fleisch und Blut werden und unter uns wandeln. Glaubst du das?![...] »Nein, du glaubst es nicht! Ophelia will, daß du es glaubst. Komm!«

Er faßt meine Hand, als wolle er mich mit sich ziehen. Zögert. Horcht in die Luft, als lausche er einer Stimme. »Nein, nicht jetzt. Heute nacht« — murmelte er geistesabwesend vor sich hin; »warte hier heute nacht auf mich!« (pp. 180-181)

Por último, Herr Mutschelknaus se convierte en una especie de predicador, capaz de hacer milagros y que congrega a toda la población a su alrededor cada vez que se dispone a hacer uno (cfr. p. 219-220). No puede decirse que sea un personaje supersticioso, sino un hombre extremadamente inocente y crédulo que recibe la “ayuda” del espíritu de su hija muerta para que, de esta forma, pueda superar su pérdida y ser feliz. Los que sí están caracterizados como supersticiosos son el resto de la población, la masa social de esa ciudad, que es quien cree en los milagros de Herr Mutschelknaus.

En consecuencia, podemos decir que la configuración de los personajes en *Der weiße Dominikaner* se adapta, a grandes rasgos, a los parámetros góticos, ya que se establece el mismo tipo de dicotomías y además, según avanza la trama, se va descubriendo que casi todos los personajes albergaban una cara oculta de su personalidad que al final sale a la luz. La mayor discrepancia con el género gótico la plantean los villanos, porque el único atributo que comparten con los malvados tiranos góticos es la maldad y el egoísmo, pero ni son poderosos, ni les une un vínculo espiritual con aquello que origina el acoso que emprenden contra Mutschelknaus y Ophelia. En este sentido, podrían ser los protagonistas de una novela negra, género mucho más apegado a lo terrenal.

9. 7. El cronótopo gótico

Una vez analizados los diferentes aspectos que definen el género gótico y lo difieren de otros géneros cercanos, llega el momento de hacer una valoración conjunta de todos ellos, que nos permita comprobar si sólo se trata de elementos aislados que no se relacionan entre sí, o si, por el contrario, son los hilos de diferentes colores y texturas que, juntos, forman un tejido vistoso y con cuerpo.

En el cronotopo gótico todo se aglutina en torno a un espacio-tiempo medieval, o al menos en torno al pasado histórico, que por sí mismo suscita un mundo de contrastes. Esta primera premisa, que es la que acoge a todas las demás, no se desarrolla completamente en *Der weiße Dominikaner*. El marco escénico de esta novela no es un edificio concreto, sino la ciudad entera, y aunque las reminiscencias del pasado histórico sí se aprecian en la descripción inicial de la misma, lo cierto es que no tienen un papel activo, no son “Handlungslemente” y eso daña la configuración general del espacio y, sobre todo, la de la novela en su conjunto, pues de esta forma no llega a reproducirse aquí el mundo de fuertes contrastes que tanto caracteriza a este tipo de obras. A pesar de que esta ciudad aparece representada como un lugar de encierro y que incluso genera cierta sensación de amenaza, no se manifiesta como un espacio gótico, porque nunca llega a transmitir el sentimiento contrario, el de protección o cobijo; es cierto que esto sí ocurre con algún elemento concreto de este espacio —por ejemplo, el río, que sí genera ambos sentimientos, o la casa familiar de los von Jöcher, que se convierte en el refugio del protagonista después de la muerte de su padre—, pero esto no es extensible al espacio completo. Lo que aquí encontramos es, más bien, un marco escénico plano, con una única línea de evocaciones: pobreza, deterioro, melancolía y, en alguna ocasión, amenaza, aunque, para ser precisos, ésta sólo se produce en unos pocos lugares, y nunca procede de toda la ciudad. No es comparable con la rica lista de evocaciones que recrea, por ejemplo, el palacete veneciano en el que habita Emily en *The Mysteries of Udolpho*, donde la decadencia y la suntuosidad van de la mano, y la vida festiva y relajada convive con el tormento y la angustia que sufre allí la heroína.

Tomando esto como punto de partida, parece obvio que el cronotopo gótico no va a desplegarse con toda su fuerza y potencialidad en esta obra, ya que falla el pilar que sustenta el resto de la maquinaria, lo cual supone un gran obstáculo difícil de subsanar.

Ya hemos visto que la existencia de un pasado familiar desconocido para el protagonista, pero que le afecta a él muy directamente y condiciona su vida, está absolutamente probada; además, como es lo habitual en las novelas góticas, este asunto “oscuro” también está relacionado con el elemento fantástico, por lo que podemos afirmar que en este aspecto, la penúltima novela de Gustav Meyrink se acerca mucho a

los cánones góticos, sobre todo, porque el pasado familiar sí está condensado en el espacio, no en la ciudad en su conjunto, pero sí en la casa familiar. Esta edificación, extraña, porque está compuesta de doce pisos —uno para cada generación de la familia—, antigua y sólida, contiene todos los atributos del espacio gótico, pues es aquí donde se manifiestan los espíritus de los antepasados y, en consecuencia, aúna en ella lo sobrenatural, el secreto familiar, el tiempo pasado e incluso la amenaza —recordemos que el elemento sobrenatural a veces se siente como una amenaza—. Veámoslo a través de la siguiente cita:

Der Keller, in dem der Chronik nach unser Urahns, der Laternenanzünder Christophorus Jöcher, gelebt haben soll, war mit einer schweren Bleitüre verschlossen. Keine Möglichkeit, sie aufzubrechen. Als ich meine Forschungen in unserem Hause beendet hatte und — gleichsam nach einer langen Reise ins Reich der Vergangenheit — wieder einzog in meine Wohnstube, hatte ich das Gefühl, als sei ich geladen bis in die Fingerspitzen mit magnetischen Einflüssen; die vergessene Atmosphäre da unten begleitete mich wie eine Gespensterschar, der die Kerkertür ins Freie geöffnet worden ist, Wünsche, die das Dasein meinen Vorfahren unerfüllt gelassen, waren ans Tageslicht geschleppt, wachten auf und suchten mich in Unruhe zu stürzen, bestürmten mich mit Gedanken: »Tue das, tue jenes; dieses ist noch unvollendet, jenes nur halb geschehen; ich kann nicht schlafen, ehe du es nicht statt meiner vollbracht hast!« [...] Wie ich sie aus meinem Hirn vertreibe die Schemen, scheinen sie zu bewußtlosen Fetzen eines elektrisch umherirrenden Lebens zu werden, das von den Gegenständen des Zimmers aufgesogen wird: spukhaft kracht es in den Schränken; ein Heft, das auf dem Bort [sic] liegt, raschelt; [...] Voll Unruhe gehe ich auf und ab; »es ist die Erbschaft der Toten«, fühle ich; [...] (pp. 238-240)

El problema reside en que, en general, en este lugar predominan las connotaciones positivas, es el hogar del protagonista, al que llegó después de haber vivido en un orfanato; es también su refugio y el de todos sus antepasados —es aquí donde Taubenschlag se cobija después de la muerte de su progenitor—, el lugar en el que recibe las enseñanzas de su padre; y esto, en cierto modo, lo hace incompatible con el cronotopo gótico. Pero, además, tal y como está concebida la obra, la casa familiar es tan sólo un componente del espacio en el que se desarrolla la trama, se trata de un componente de mucho peso, ciertamente, pero no el único, ya que también hay otros que tienen un papel similar, como, por ejemplo, el río que circunda la ciudad. El marco escénico de esta obra lo conforma la ciudad en su conjunto, y en ella no hay ningún vínculo con lo fantástico, ni tampoco con aquello que origian la amenaza. Por lo tanto, podemos afirmar que la casa familiar contiene casi todos los elementos que hacen de ella un espacio gótico, pero desgraciadamente esto no se traslada al conjunto del marco escénico. Esto quiere decir que no se concreta el cronotopo gótico en el aspecto espacial.

Dado que la totalidad de los hechos narrados está filtrada por la voz y la vista de un único personaje —un narrador en primera persona, que además es el protagonista—, el grado de subjetividad de la obra es muy elevado. Sabemos que esto favorece mucho la gestación de lo gótico, porque si hay algo que caracteriza a estas obras es, precisamente, la percepción subjetiva de las realidades que tienen lugar en la ficción. El tiempo y el espacio son los dos aspectos que más variaciones suelen sufrir como consecuencia de este proceso de subjetivización.

La representación del tiempo en esta novela no ocupa un lugar destacado, apenas se hace alusión al paso de los días o las horas, y la inmensa mayoría de las acciones se sitúan en momentos indeterminados, y eso dificulta mucho llevar a cabo el cómputo del tiempo transcurrido. Aun así, se puede distinguir entre un tiempo objetivo y otro subjetivo, porque a diferencia del primero, el tiempo subjetivo sí está marcado. Así, por ejemplo, cada vez que Taubenschlag espera el momento del encuentro con su amada Ophelia, el tiempo se alarga dolorosamente:

[...] es will nicht Morgen werden. Ein ganzer langer Tag trennt mich noch von der Nacht. Fast fürchte ich mich davor, daß der Morgen früher kommen muß als die Nacht, den er kann mir ja alles zerstören, worauf ich hoffe! (p. 70)

Die Zeit scheint mir still zu stehen, und in meiner Ungeduld fange ich an, ein seltsames Spiel mit meinem Herzen zu treiben, bei dem sich mir allmählich die Begriffe verwirren wie im Traum. Ich rede ihm zu, es möge schneller schlagen, damit auch die Uhr auf dem Turme rascher werde. Es scheint mir ganz selbstverständlich, daß eines dem andern folgen müsse. Ist denn mein Herz nicht auch eine Uhr? (pp. 102-103)

También el acoso que sufre por parte de Herr Paris provoca en el protagonista una apreciación absolutamente deformada del tiempo:

Ob nur eine Nacht seitdem verflossen ist ider ein Menschenalter?
Kommt mit doch vor, als habe die Wut des Schauspielers sich ohne Unterlaß ein ganzes Jahr meines Lebens über mich ergossen. (p. 125)

Pero la desviación más espectacular entre el tiempo sentido y el realmente transcurrido se produce en relación con la muerte de su padre:

Als ich am Morgen nach dem Tode meines Vaters — wie ich glaubte: zum erstenmal wieder — die Straße betrat, [...] staunte ich, wie sich alles verändert hatte: ein schmiedeeisernes Gitter schloß den Zugang zu unserem Garten ab; durch die Stäbe hindurch sah ich einen großen Holunderbaum dort, wo ich einst das Reis gepflanzt hatte; [...] Als ich später den Kaplan traf, erkannte ich ihn kaum, so alt schien er geworden. [...] »Der alte Herr Baron hatte mich gebeten, nicht in sein Haus zu kommen« erklärte er mir, »er sagte, es sei nötig, daß Sie einsam blieben eine bestimmte Reihe von Jahren. Ich habe seinen mir unverständlichen Wunsch getreulich respektiert«. (pp. 216-217).

Ciertamente se puede hablar de que existe una representación subjetiva del tiempo, pero teniendo en cuenta que hemos citado todos los ejemplos que hay en el texto, es evidente que no se trata de un recurso importante, pues apenas se hace visible en el conjunto de la obra y no llega a sentirse como una transgresión de las leyes que rigen en la naturaleza. Se trata más bien de un elemento “decorativo” sin más consecuencias.

En cuanto al espacio, debemos decir que, a grandes rasgos, tiene un tratamiento similar al del tiempo. La subjetividad en la novela gótica se delata por la antropomorfización de que es objeto, y por la amenaza que se desprende de estos espacios, y como hemos comprobado anteriormente en este capítulo, ninguno de estos dos extremos está bien definido aquí.

Únicamente queda abordar la relación entre el protagonista y los hechos de naturaleza fantástica o sobrenatural. Cuando definimos el cronotopo gótico, dijimos que el protagonista, que también es siempre la víctima, no tenía ningún vínculo directo con aquello que genera lo sobrenatural, sólo indirecto, pues habitualmente la responsabilidad recae en algún antepasado que, con su conducta disoluta y cruel, trasladó su culpa a todos sus descendientes, que quedaron ya estigmatizados. Esto es, a grandes rasgos, lo que caracteriza a las novelas góticas. Pero en este caso, la definición propuesta no funciona, por el simple hecho de que, en el género gótico, lo sobrenatural es, al mismo tiempo, el agente amenazador, y en *Der weiße Dominikaner* no ocurre igual. Aquí los hechos sobrenaturales no acosan a Taubenschlag, ni suponen una amenaza para él ni para nadie; al contrario, la irrupción de lo fantástico supuso para el protagonista el descubrimiento de su verdadera identidad y el acercamiento a su familia. En consecuencia, es irrelevante si hay o no un vínculo directo entre uno y otro.

En cuanto a la amenaza, que, como hemos comprobado, en esta novela es de naturaleza terrenal y física, vemos que sí se articula como en las novelas del género gótico, porque ni Christopher Taubenschlag ni Ophelia han cometido error o pecado alguno que justifique la persecución a la que son sometidos. Simplemente son víctimas del egoísmo y la avaricia de los dos malvados y controladores tiranos, Herr Paris y Aglaja. Esto mismo es válido para Herr Mutschelknaus, que es víctima por partida

doble, pues además de engañarle acerca de la paternidad de la hija de Aglaja y Herr Paris, sigue soportando el chantaje de estos dos, para proteger a la que cree su hija.

* * *

Una vez analizada la obra, podemos concluir que, a pesar de que existen muchos paralelismos con las obras del género gótico, se desvía demasiado en muchos de los aspectos más esenciales. *Der weiße Dominikaner* ilustra perfectamente nuestra teoría de que la presencia de una serie de elementos no es un argumento suficiente para concluir que una obra pertenezca o no al género gótico. No basta con que haya una antigua casa familiar, una iglesia, un monje católico, una determinada ambientación y un fantasma revoloteando por la ciudad, pues lo que realmente es importante es cómo interactúan todos esos elementos entre sí, y con qué recursos narrativos se expresa. La clave está en cuál es la sensación que transmite a los lectores: éstos deben sentirse envueltos por la trama, por el ambiente, por la amenaza, deben hacerla suya, o casi; entonces sí nos encontramos ante una novela gótica. Pero esto no es lo que ocurre en la penúltima novela del autor; la causa tiene muchos nombres: el suspense que no está bien distribuido a lo largo de la obra, el espacio que es más un decorado que un constructor de ambiente, lo sobrenatural que escenifica punto por punto los fundamentos de una doctrina esotérica, etc.

En conclusión, afirmamos que esta obra no puede ser calificada de gótica.

10. *DER ENGEL VOM WESTLICHEN FENSTER*

La última novela de Gustav Meyrink fue publicada en 1927 y no tuvo una buena acogida por parte del público ni por la de la crítica, para quienes Meyrink había alcanzado su plenitud literaria con sus narraciones satíricas y sobre todo con *Der Golem*. No obstante, hoy en día hay quienes la consideran una de las piezas maestras del autor, entre ellos Frans Smit, uno de sus biógrafos¹.

El primer problema que plantea esta obra es el de la autoría, pues no son pocos quienes dieron crédito a Alfred Schmid-Noerr, un amigo y vecino de Gustav Meyrink, quien manifestó a Eduard Frank ser el responsable de casi el noventa por ciento de esta novela². Investigaciones sobre el estilo y el lenguaje describen ciertas diferencias entre ésta y otras obras del autor, pero no suficientes para descartar definitivamente su autoría³.

¹ Cfr. Frans Smit, *Gustav Meyrink... cit.*, pp. 109 y 241.

² *Ibidem*, pp. 241-45.

³ *Ibidem*, pp. 245-6.

Por otro lado, lo que sí parece evidente es que para la elaboración de *Der Engel vom westlichen Fenster*, Meyrink acudió a una obra de Karl Kiesewetter publicada en 1893 y titulada: *John Dee, ein Spiritist des 16. Jahrhunderts*, en la que saca a la luz la figura histórica del personaje que protagoniza la que fue la última novela del autor austriaco⁴.

Una vez dicho esto, es obvio que estamos ante una obra que se aparta de las demás, y no sólo en cuanto al estilo y la elección del vocabulario, sino porque el componente histórico cobra un peso hasta el momento inusitado en el autor: ya no es sólo un espejo de la realidad que se introduce dentro de la ficción para dar credibilidad a la historia, sino el pilar fundamental para elaborar la doctrina esotérica. Por otro lado, esta generosa aportación de datos históricos de siglos pasados conecta muy bien con la esencia de la novela gótica, como ya hemos visto, pues este género nació como expresión de un creciente interés por lo que, para la mentalidad del siglo XVIII, era el oscuro periodo de la Edad Media⁵.

No ocurre lo mismo con otro de los rasgos que hacen que *Der Engel* resulte diferente a las demás novelas de Gustav Meyrink, nos referimos al tratamiento que recibe el marco escénico. Sin llegar a la ausencia generalizada que detectamos en la novela anterior —*Der weiße Dominikaner*—, *Der Engel* también se caracteriza por la escasa presencia que tiene aquí el componente espacial. Por lo tanto, el principal sostén de la goticidad meyrinkiana, es decir, la extraordinaria calidad de sus descripciones y el enorme potencial de las mismas para crear ambientación, está muy mermado. Sin duda, ésta es una de las sorpresas que nos depara la obra.

El tema central es el esoterismo, que en esta ocasión viene de manos de la alquimia y la transfiguración, fundamentalmente⁶, aunque también participan en la trama el budismo y otras filosofías orientales. A lo largo de este trabajo, hemos venido observando que todo aquello relacionado con el ocultismo y el esoterismo va adquiriendo cada vez más fuerza en la novelística del autor, hasta ocupar el lugar

⁴ *Ibidem*, pp. 246 y E. Frank, *Gustav Meyrink...*, cit., p. 39.

⁵ Cfr. D. Varma, *The Gothic Flame...* cit., pp., 23-6.

⁶ Cfr. F. Smit, *Gustav Meyrink...* cit., pp. 180-81.

preeminente de la narración, desplazando así otros componentes; y este proceso culmina precisamente en *Der Engel vom westlichen Fenster*.

También vemos aquí que Meyrink repite el esquema que tanto éxito le había brindado en *Der Golem*, pues nuevamente estamos ante una novela con dos niveles narrativos y con un yo-narrador al frente de cada uno de ellos; el punto de unión de ambos niveles es un manuscrito de uno de los dos protagonistas. A diferencia de lo que ocurría en la primera novela del autor, en esta última no sólo el marco temporal es diferente en ambos niveles narrativos, sino que también lo es el marco espacial.

Dada la complejidad de esta obra, presentamos a continuación un resumen de la trama con el fin de facilitar la lectura de nuestro análisis

La historia comienza cuando el Barón Müller recibe un paquete de su primo John Rogers, fallecido en Londres después de la guerra. Al abrirlo se encuentra con una serie de manuscritos que habían sido recopilados por este familiar, y que proceden de un antepasado común: John Dee. De esta forma el Barón se dispone a leerlos, ordenarlos y traducirlos.

Los manuscritos relatan la vida de este personaje, un noble galés acusado de herejía, que pretende conquistar «Grönland» para Inglaterra, a cuyo trono aspira, y por este motivo también intenta conquistar el amor de Elizabeth, la princesa y futura reina del país; una vez que ésta subió al trono, John Dee ejerció como mago y astrólogo en su corte. Acosado por el Obispo Bonner, es encarcelado, y en la celda coincide con Barlett Green, el cabecilla de la banda de los Ravenheads, unos revolucionarios a los que John Dee apoyaba y subvencionaba. Barlett es un iniciado en el esoterismo y le anuncia a Dee que él también es un elegido y que reinará «im Grünen Land»⁷. Antes de morir en la hoguera, Barlett Green le entrega una piedra de carbón a su compañero de celda. Desde ese momento, John Dee se dedicará al estudio de diversas ciencias, en especial de la alquimia, con el fin de descubrir el secreto de la inmortalidad contenido en la piedra filosofal, porque entiende que éste era el camino que debía seguir para conquistar la mencionada “tierra verde”. En su camino se encuentra, entre otros, con la «schwarze

⁷ Gustav Meyrink, *Der Engel vom westlichen Fenster*, Múnich, Langen-Müller, 1995, p. 95. En adelante citaremos siempre por esta edición y únicamente haremos referencia al número de página.

Isaïs» —un extraño personaje que le persigue para hacerse con un puñal que posee Dee—, y dos más que ejercieron como asistentes suyos: Gardener y Edward Kelley; este último resulta ser un embaucador que le hace creer que, si sigue sus instrucciones, el “ángel de la ventana occidental” le proporcionará los secretos de la inmortalidad que tanto anhela. Cuando John Dee pierde el favor de la reina Elizabeth, decide salir de Inglaterra y, junto con su esposa (Jane Fromont) y Edward Kelley, recorren varios países de Europa hasta llegar a Praga, a la corte del emperador Rudolf, un entusiasta de la alquimia y demás ciencias ocultas y reconocido mecenas de todo aquel que se dedicara a su práctica. Al llevar a cabo la lectura de estos documentos heredados, el Barón Müller comienza a sentir una paulatina identificación con su antepasado, de forma que duda en varias ocasiones de su verdadera identidad. Además, mientras el Barón está dedicado a estos menesteres, aparece en su vida una serie de personajes que, como averiguará poco después, curiosamente, también presentan conexiones con la vida de su antepasado: se trata de su amigo Lipotin, un experto en antigüedades orientales que le entrega al protagonista una misteriosa caja de plata de tula; la condesa Assja Chotokalungin, quien le reclama insistentemente un puñal que cree que está en posesión del Barón; Johanna Fromm, su nueva sirvienta que viene a sustituir a la anterior, quien tuvo que marcharse precipitadamente; y, por último, Gärtner, un viejo amigo del Barón con el que había perdido el contacto mucho tiempo atrás. La correspondencia entre estos personajes y los que pertenecen a la vida de John Dee (Lipotin con Mascee, Assja Chotokalungin con la «schwarze Isaïs», Johanna Fromm con Jane Fromont y Gärtner con Gardener) se va haciendo cada vez más evidente, pues muchos de los hechos descritos en los diarios de John Dee se repiten ahora en la vida del Barón Müller, hasta que llega un momento en el que el Barón se traslada a la época de su antepasado en tres ocasiones y vive en sus carnes las experiencias de éste; el primer “viaje”⁸ lo hace con ayuda de un cristal de carbón que se encontraba en el interior de la caja de plata de tula que le había entregado Lipotin y, curiosamente, los sucesos que allí vive como John Dee (lo que le ocurrió en la corte del emperador) suponen la continuación al último de

⁸ Denominamos *viaje* a esta experiencia porque se trata de un desplazamiento, mitad imaginario, mitad fantástico, que se produce tanto en el plano del tiempo como en el del espacio. (cfr. B. Pérez de la Fuente, «El viaje fantástico del Barón Müller en *Der Engel vom westlichen Fenster*», en F. M. Mariño y M^a de la O Oliva (coords.) *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004, pp. 223-37).

los manuscritos leídos por el Barón. Para realizar el segundo “viaje” a la vida de su antepasado, se ayuda de unos polvos (contenidos en una bola de marfil que también le había proporcionado Lipotin), y esta vez vivirá el regreso de John Dee a Inglaterra y su decadencia. El tercer desplazamiento se realiza sin ningún medio de ayuda, y esta vez ya no está transformado en John Dee, sino que es él mismo, es decir el Barón Müller, y actúa como testigo de la muerte de su antepasado. Finalmente, el Barón viaja en compañía de Lipotin, Assja Chotokalungin y Frau Fromm a Elsbethstein, a un lugar cercano a su residencia en Austria, en el que hay un viejo castillo en ruinas; allí encuentra varios detalles que hacen referencia a Mortlake, el lugar de Gales en el que vivía su antepasado; es como si las fronteras temporales y espaciales se hubieran diluido. A partir de este momento, el protagonista será el encargado de finalizar la tarea encomendada a John Dee: vence en la lucha contra Assja Chotokalungin (en realidad la “schwarze Isaïs”), alcanza la inmortalidad y es admitido en la cadena de los elegidos, de los rosacruces.

A primera vista parece que la novela ofrece suficientes elementos comunes con la novela gótica. Veamos lo que nos depara un análisis más detallado.

10. 1. El marco escénico

Como ya hemos adelantado en la introducción precedente, esta obra cuenta con dos niveles narrativos y cada uno de ellos tiene su propio marco escénico; el relato principal se desarrolla en el siglo XX, en un lugar indeterminado de la región austriaca de Estiria, donde vive su protagonista, un personaje que permanece en el anonimato hasta las páginas finales de la obra, cuando se revela que su nombre es Barón Müller. El metarrelato se localiza principalmente en la Inglaterra del siglo XVI, donde reside su protagonista, John Dee, aunque también hay otros escenarios secundarios, de entre los que destaca la Praga del emperador Rudolf.

Lo que más llama la atención del primero de los marcos escénicos señalados es la práctica ausencia de indicaciones concretas y de descripciones; ni siquiera se menciona el nombre de la localidad en la que reside el protagonista. Sólo unos pocos

retazos de información ayudan al lector a localizar el lugar a través de frases como: «*Einzig bei uns hier im südlichen Österreich schoß ein letzter Ast in Saft*» (p. 6), o esta otra: «*Als ich, ein Kind noch, auf dem Schoß des Großvaters saß, des vornehmen Lords, der doch nur ein steirischer Gutsbesitzer war*» (p. 11). En otros puntos de la narración, también se dice que los personajes de este relato viven en una «*Großstadt*» (p. 43) y los nombres de dos de sus calles son «*Werregasse*», (pp. 12 y 80) y «*Villenstraße*» (p. 180). Poco más se sabe.

La acción transcurre casi exclusivamente en espacios cerrados, y, más concretamente, en uno: la casa del Barón Müller, donde éste se dedica a leer, ordenar y traducir los manuscritos de sus antepasados. Pero incluso aquí se lleva al extremo la ausencia de descripciones, y todo lo que trasciende sobre el lugar lo hace de forma indirecta, a través de exiguos detalles incluidos furtivamente en los discursos del protagonista, como se puede apreciar en estos ejemplos, que son los más explícitos que hemos podido encontrar:

Alles auf dem Schreibtisch, dieser selbst, das ganze Zimmer mitsamt seiner ihm innewohnenden vertrauten Ordnung, alles, alles kommt mir jetzt schief vor; [...] Ich schaue vom Schreibtisch aus zum Fenster hinaus, und was sehe ich? Die ganze Gegend drauß steht —»schief«. (p. 45)

Ich verneigte mich also nochmals flüchtig vor meiner Besucherin, die nun in einem Lehnstuhl zur Seite meines Schreibtisches halb saß, halb lag, indessen ihre lässigen Finger manchmal weich über den Tulakasten hinstrichen. (p. 75)

[...] als die Fürstin Chotokalungin mein Zimmer betrat, lag die Tür im tiefen Schatten des dunkeln, halb vorgezogenen Abendvorhangs an meinem Fenster hinter dem Schreibtisch. (p. 80)

Wohl waren alle solchen Spielereien der Phantasie rasch verflogen, als ich dann in Wirklichkeit meine Wohnung betrat, denn auf der Treppe stieß ich mit Lipotin zusammen, der oben von einem vergeblichen Besuch bei mir umgekehrt war. (p. 112)

Curiosamente se obtiene más información de la casa y la tienda de Lipotin, que es un lugar totalmente irrelevante, ya que no tiene implicaciones para el desarrollo posterior de los hechos y tan sólo es mencionado en esta ocasión:

Es war schon spät am Abend, als ich das Haus verließ, um Lipotin in seinem Laden in der Werregasse aufzusuchen. Ich machte einen vergeblichen Gang: Lipotins Geschäft war geschlossen. Auf den herabgelassenen Rolladen fand ich einen kleinen Zettel geklebt mit der Aufschrift »verreist«.

Ich gab mich nicht zufrieden. Eine benachbarte Toreinfahrt gestattete das Betreten eines dunklen Innenhofes, von dem aus ein Blick in die hinter dem Laden gelegene Wohn- und Schlafkammer Lipotins möglich ist. Ich betrat den Hof, fand das trübe Fenster Lipotins verhangen, aber mehrfaches Klopfen daran hatten den Erfolg, daß eine benachbarte Tür sich öffnete und eine Frau nach meinen Wünschen fragte. (pp. 80-81)

Salta a la vista que estos espacios no pueden ser calificados de “góticos”, y la causa de ello no hay que buscarla en el tipo de edificios que forman parte de la ficción —por el hecho de que no sean castillos, mazmorras o iglesias oscuras— o en la notoria ausencia de descripciones —ya hemos comentado en varias ocasiones que los espacios góticos se caracterizan más por la imprecisión que por la minuciosidad de sus descripciones—, pues independientemente de esto, lo realmente crucial es que estos lugares no forman parte activa de la trama, ni tampoco de los hechos de naturaleza fantástica, lo que quiere decir que no hay sentimientos asociados a ellos, ni hay ambientación; son meros marcos escénicos, lugares en los que hacer que transcurra una acción determinada. Sólo alguno de los objetos que el protagonista tiene en su habitación parece tener algún vínculo personal con los personajes —el ejemplo más claro lo constituye la caja de plata de tula que obliga al protagonista a ordenar todo conforme al meridiano (cfr. pp. 44-45) y que acaricia sutilmente la princesa Chotokalungin en cuanto tiene ocasión (cfr. pp. 73 y 75), de modo que su presencia desata cierto tipo de emociones—; pero eso, claro está, no es suficiente, tanto menos porque esta cuestión tan sólo está esbozada.

Tampoco los espacios exteriores están muy representados en este relato principal, de hecho sólo hay dos localizaciones de este tipo y ninguna de ellas parece tener una función determinante para el progreso de la historia. En ambos casos lo que se describen son paisajes naturales, pues, aunque una de ellas tiene su origen en la ciudad, el interés del narrador recae exclusivamente en los elementos de la naturaleza:

Ich will noch bemerken, daß ich den Heimweg über den Alten Wall nahm, von wo aus man einen schönen Blick über die Felder und Hügel zum nahen Gebirge hinüber hat. Der Abend war sehr angenehm, und die Landschaft lag mondklar unter mir und weit hinaus. Es war so auffallend hell, daß ich unwillkürlich mit den Augen die Mondscheibe suchte, die irgendwo zwischen den mächtigen Kronen der Kastanienbäume sich versteckt halten mußte. Gleich darauf tauchte der fast noch volle Mond mit seltsam grünlichem Schein und roter Aura zwischen einigen Stämmen über dem Wall hervor. Indessen ich noch mit Erstaunen sein dunstiges Licht betrachtete und sonderbare Vergleiche mit blutig tropfenden Wunden mich bedrängten — wobei mich wiederum das Gefühl beschlich: ist das alles Wirklichkeit oder nur eine uralte Erinnerung? —, sah ich die Mondsichel etwa mannshoch über dem Wall emporsteigen. (p. 82)

Comparado con los fragmentos anteriores, en éste se observa una intención descriptiva muy superior, aunque ciertamente no se puede considerar una descripción propiamente dicha. Por otro lado, es evidente que el tratamiento que el paisaje recibe en estas líneas se acerca más al que se espera en una novela gótica, pues sobre todo hay ambientación,

y ésta viene propiciada, en parte, por algunos elementos ya clásicos del género, como son la luna, los árboles frondosos y las montañas, pero especialmente por el hecho de que el espacio interactúa con el personaje, le transmite sensaciones.

El otro ejemplo, que reproducimos a continuación, consigue también un cierto efecto gótico, pero por otros medios:

Ein paar Tage auf dem Lande und Wanderungen ins Gebirge haben mir wohl getan. [...] Ist es nicht lustig, sagte ich zu mir, als ich die erste Stunde im Vorgebirgsland draußen über die Moorheide stampfte, daß ich nun genau so empfinde, wie wohl John Dee empfunden haben mag, als er nach überstandenem Kerker über die schottische Hochebene lief? Und ich mußte lachen, daß ich mir's in den Kopf setzen wollte: John Dee müßte über ähnliches Heideland gestapft sein, ebenso froh, ebenso aus Herzensgrund gespannt und fast gesprengt von neuem Freiheitsgefühl wie ich, der ich jetzt beinahe dreihundertfünzig Jahre später als Dee über süddeutsche Moorlandschaft trabte. Und es muß just in Schottland, etwa in der Gegend der Sidlaw Hills, gewesen sein, von denen ich wohl meinen Großvater gelegentlich habe erzählen hören? Daß sich meine Ideen so verknüpfen, liegt übrigens sehr nahe, denn oft genug bestätigte uns Kindern der englisch-steirische Großvater die verwandte Stimmung und Eigentümlichkeit der schottischen und der dem deutschen Alpenlande vorgelagerten Hochmoore. (p. 111)

La gran diferencia con respecto al anterior es que éste es un espacio sentido, ya que hace aflorar emociones, y, además, llama mucho la atención el hecho de que el protagonista del primer relato se sienta plenamente identificado con el del segundo, y lo más interesante es que tal identificación se produce a través del paisaje. Por lo tanto, es el primer indicio de que el espacio también forma parte de la trama. Por otro lado, dado que la identificación tiene lugar a través del tiempo y del espacio, también empieza a ser plausible que el universo fantástico esté haciendo acto de presencia en estos espacios.

En cuanto al metarrelato, se compone de una serie de manuscritos en los que se recoge la azarosa vida de John Dee, y que antes de llegar a manos del Barón Müller, habían sido recopilados por John Roger, un primo de éste. La vida de John Dee nos transporta al siglo XVI y el escenario principal se encuentra entre Gales e Inglaterra. Aquí vuelven a repetirse los mismos esquemas que ya hemos definido acerca del relato principal, es decir, ausencia de descripciones y de detalles concretos sobre los principales marcos escénicos; de hecho, el nombre del lugar en el que reside el protagonista y donde se origina la mayor parte de los acontecimientos que decidieron su vida, no se menciona hasta la página 121, y hasta ese momento únicamente se sabe que está situado en algún lugar de Gales (cfr. pp. 22-24). Por el contrario, otros muchos lugares más insignificantes para el desarrollo de su vida sí son mencionados con sus

nombres: Londres (cfr. pp. 21, 34, 51, etc.), Richmond (cfr. p. 34), Warwick (cfr. p. 51), Greenwich, Hungría y Nancy (cfr. p. 122), París (cfr. p. 123), Chelmesford y Cambridge (cfr. p. 125), Lovaina (cfr. p. 127); esto quiere decir que el autor no prescinde radicalmente del componente realista que es capaz de aportar el espacio y que tanto utilizó el género gótico.

Sin embargo, lo más significativo de este segundo nivel narrativo es nuevamente la escasa participación del marco escénico en el relato. No sólo se trata de una ausencia casi total de descripciones, sino que, simplemente, el espacio parece no tener un sitio en la narración. Lo importante aquí son los hechos y, sobre todo, los pensamientos y las emociones asociados a ellos, pero el lugar en el que se desarrollan resulta irrelevante la mayoría de las veces. Sólo en una ocasión pasa el espacio a ocupar un lugar más destacado: el momento en que John Dee entra en la cárcel de Londres. El fragmento dice así:

Doch ist es unnötig, die Tagesrasten in vergitterten Stuben und Türmen zu beschreiben, bis wir endlich bei sinkender Nacht vor dem ersten Mai in London anlangten und ich von Hauptmann Perkins in eine halbunterirdische Zelle eingebbracht wurde. [...] Der Hauptmann in eigener Person also stieß mich in das Verließ; und als die rasselnden Riegel von draußen wieder vorgelegt waren, fand ich mich zunächst, bei ziemlicher Betäubung der Sinne, in tiefer Stille und Dunkelheit und mein tappender Schritt glitschte aus in feuchtem Moder.

Nie hätte ich mir vorstellen können, daß wenige Minuten schon in einem Kerker ein Gefühl so gänzlicher Verlassenheit in einem Menschenherzen hervorrufen. Was ich nie im Leben gehört: das Brausen des Blutes im Ohr, — es umfing mich jetzt wie das Rauschen der Brandung eines Meeres der Einsamkeit.

Auf einmal schreckte mich das Hallen einer festen und spöttischen Stimme auf, die aus der unsichtbaren Wand mir gegenüber zu kommen schien wie ein Gruß aus der schrecklichen Finsternis:

»Gesegneten Eingang, Magister Dee! — Schön bist du, Junker Gladhill, über die Schwelle gestolpert!«

Und dieser breit höhnenden Anrede folgte ein peitschendes Gelächter und zugleich murkte von draußen ein fernes Donnern herein, das sofort mit heftigem betäubendem Gewitterschlag krachend und dröhrend das unheimliche Lachen verschlang.

Gleich darauf zerriß ein Blitz jäh die Finsternis des Kerkers, aber was ich im Schwefelschein des Wetterfeuers nur einen Augenblick lang sah, durchzuckte mich wie eine eiskalte Nadel vom Scheitel des Kopfes bis tief hinab in die Wirbelsäule —: ich war nicht allein im Gefängnis; an der Quaderwand, gegenüber der Eisentür, durch die ich hereingestoßen worden, hing, angeheftet mit schweren Kettenringen, Arme und Beine weit gespreizt, in der Stellung des breiten Kreuzes des heiligen Patrick ein Mensch! — — (pp. 51-52)

La ausencia de una descripción como tal es suplida aquí por la fuerte carga sensorial del fragmento, donde sobre todo se estimula el oído («rasselnden Riegel», «das Brausen des Blutes», «peitschendes Gelächter»), el tacto («glitschte aus in feuchtem Moder», «tappender Schritt») y, por supuesto, la vista. Pero lo que estas líneas transmiten más

vivamente es, ante todo, las sensaciones que el lugar provoca en el protagonista, y éstas son genuinamente góticas: miedo, incertidumbre, soledad, aislamiento, vulnerabilidad, etc. La unión de estos dos factores aplicados al espacio, junto con la ausencia de una verdadera descripción objetiva del mismo, hace que el lector sólo obtenga una visión parcial y mediatizada, en la que únicamente están presentes las sensaciones. Por otro lado, el hecho de que por primera vez se dé un tratamiento tan especial a este lugar, anuncia que nos encontramos en un punto decisivo de la narración.

Al continuar con la lectura esta idea se confirma, ya que descubrimos que el hecho de compartir celda con Barlett Green fue lo que propició el encuentro del protagonista con el mundo de la “magia” de la «schwarze Isaüs», y con el resto de doctrinas esotéricas que se despliegan a lo largo de la narración; de modo que se puede decir que este momento marcará el destino de su vida, y la de sus descendientes.

Realmente es muy escasa la atención que recibe el marco escénico en estos dos relatos y, si no hubiera nada más que añadir, sería evidente el distanciamiento de esta obra con el género gótico, en el que el factor espacial tiene un peso muy importante. Sin embargo, a partir de la página 164, la novela da un giro, que en cierto modo se venía anunciando en las reflexiones del Barón Müller, porque en ellas se aprecia cómo, poco a poco, la línea que separa a ambos protagonistas y, consecuentemente, ambos espacios y épocas, se va difuminando a medida que avanza la historia. Así, llega el momento en que John Dee y el Barón Müller se funden en una misma persona, de modo que éste vivirá en sus propias carnes las últimas experiencias de la vida de su antepasado y, por lo tanto, atravesará los mismos lugares que él. A continuación citamos el punto de la historia en el que se da el primer paso, que a la larga será definitivo, porque no habrá una marcha atrás; a partir de este momento el protagonista es consciente de que lo que hasta ahora sólo eran impresiones y sospechas suyas, se está haciendo realidad:

Es war gegen sieben Uhr abends, als ich das Dee'sche Heft mit der Rückschau auf sein vergangenes Leben zu Ende übersetzte. Meine letzten Worte auf dem Papier bezeugen, daß mich der Verlauf dieser Lebensgeschichte tiefer im Gemüte ergriffen hatte, als vielleicht für einen gleichgültigen Bearbeiter alter Familienrelikten [sic] notwendig scheint. Wäre ich ein Phantast, ich würde sagen: der Dee, den ich als Erbe seines Blutes in meinen Zellen mit mir trage, ist auferstanden von den Toten. Von den Toten? Ist jemand tot, der noch in den Zellen eines Gegenwärtigen lebt? — — Aber ich will dieses Übermaß an Teilnahme nicht zu erklären versuchen. Genug, es ist da, es hat Besitz von mir ergriffen.

Es ging so weit, daß ich auf eine schwer zu beschreibende Weise nicht nur gleichsam erinnerungshaft an allen diesen Schicksalen, ja schließlich an dem Leben des eingezogenen auf

Mortlake mit Frau und kleinem Sohne hausenden, enttäuschten Gelehrten John Dee innerlich teilzunehmen meinte, und daß ich nicht nur die doch nie mit leiblichen Augen geschaute Umgebung des Hauses, die Stuben, die Möbel und die mit jenen Gegenständen einst irgendwie verknüpft gewesenen Empfindungen John Dees sozusagen mitzuspiüren begann; sondern daß ich, darüber weit hinaus, das kommende, das heranrückende Lebensschicksal dieses mehr seelisch als welttätigen Abenteurers, meines unglücklichen Urahns, zu fühlen, ja zu sehen begann, und zwar mit einer unheimlichen, schmerzhaften und beklemmenden Kraft —, als ob es mein eigenes vorbestimmtes unabwendbares Geschick sei, das da wie eine schwarze, schwere Wetterwand vor meinen inneren Augen eine Art von seelischer Landschaft überschattete als Bild meines eigenen Innern. (pp. 164-165)

Después de esto, seguirán algunas ocasiones más en las que el Barón Müller vuelve a preguntarse quién es él en realidad (cfr. pp. 165-166), convenciéndose poco a poco de que en él también mora John Dee. Por eso, los espacios de uno y otro personaje se van acercando e intercambiando rasgos. Así, es posible encontrar descripciones que ya presentan de una forma inequívoca los primeros indicios de un espacio fusionado; lógicamente se trata de lugares asociados a una serie de personajes que, al igual que el protagonista, extienden su presencia a lo largo de los siglos, como pueden ser Lipotin, Assja Chotokalungin, Frau Fromm o Gärtner. Un ejemplo que muestra claramente el proceso en transición es la casa de Lipotin, un personaje de ascendencia rusa que se dedica a vender antigüedades y rarezas procedentes de oriente:

Ich bin schon oft bei guter Tageszeit in dem engen Gewölbe des alten Russen gewesen; es läßt an Romantik der Verwahrlosung nichts zu wünschen übrig. Wäre dieser von der Feuchtigkeit und dem Mörtelfraß der Jahrhunderte durchpestete Kellerraum nicht für jeden halbwegs europäischen Anspruch unbewohnbar gewesen, so hätte Lipotin schwerlich diesen Unterschlupf in der Wohnungsnot der Nachkriegszeit zugestanden erhalten.

Lipotin ließ ein winziges Flämmchen aus seinem Taschenfeuerzeug springen und machte sich in irgendeinem Winkel zu schaffen. Das Zwielicht von der Gasse herein genügt nicht, um vor meinem Blick Ordnung in das verschwimmende modrige Gerümpel zu bringen. Lipotins Benzinflämmchen flackerte und hüpfte wie ein Irrlicht über einem schwarzbraunen Sumpf, daraus die Splitter, Kanten, Bruchstücke halbversunkener Dinge hervorstachen. Endlich glomm aus einer Ecke mühselig ein Kerzenstumpen auf, der zunächst nur die unmittelbare Umgebung erhellt, nämlich ein greuliches, obszönes Götzenbild aus blindgeriebenem Speckstein, in dessen lochartig durchhöhlter Faust die Kerze stak. [...] Dann tastete er sich im dünnen Geflimmer der Kerze endlich zu einer Petroleumlampe, die bald einen verhältnismäßig breiten und behaglichen Schein durch ihre grüne Glocke hervorblühen ließ. Die ganze Zeit über hatte ich bewegungslos in der bedrängten Enge gestanden und atmete nun geradezu auf.

»Das Geheimnis des >Es werde Licht< entfaltet sich bei Ihnen wie in den Urzeiten der Schöpfung stufenweise!« rief ich Lipotin zu; »wie einfältig und gemein ist doch nach solch dreifach sich steigender Offenbarung des heiligen Feuers das poesielose Knipsen am elektrischen Knopf unserer Zeit!« (p. 175)

Esta descripción pone el énfasis claramente en mostrar un lugar anacrónico, fuera de lugar, que remite más a las condiciones de vida de tiempos pasados, que a las de la época que describe; por eso, la escasa luz que ilumina la habitación al comienzo de esta

escena procede de la calle, es decir de la modernidad del siglo XX; el broche final lo pone el Barón Müller al aludir a las ventajas de la luz eléctrica, pues de esta manera acentúa aún más el contraste entre la modernidad reinante en el exterior y el atraso en el que vive Lipotin. Por otro lado, salta a la vista que este espacio responde plenamente a las características góticas, tanto por su descripción física, como por el tratamiento que recibe, pues se utiliza la iluminación (en este caso, la tenue luz que entra por la ventana, primero; luego, la de la débil llama de un encendedor y, por último, la de una vela) con la doble finalidad de justificar la imprecisión de detalles dominante, y crear un ambiente lúgubre.

Sin embargo, se encuentran ejemplos en los que la fusión entre los universos de los dos protagonistas es aún más evidente, y uno de los más notables es el que se produce cuando el Barón Müller se mira en el espejo verde que le había regalado Lipotin, y a través de él se ve transportado inmediatamente a su pasado más próximo, es decir, al momento en que estaba esperando la llegada de su viejo amigo Gärtner en la estación de trenes; en esta “visión”, su amigo sí llega (hecho que no ocurrió en la realidad) y juntos se dirigen a la casa del protagonista, que ahora es descrita de la siguiente manera:

Daher reichte es bei mir auch nur zu einem flüchtigen, gleichsam zerstreuten und nebenschälichen Staunen, als ich zu bemerken glaubte, daß einiges in meinem Zimmer nicht ganz so stand, wie ich es gewohnt bin. Das erste, was mir in dieser Art auffiel, war, daß ich bei einem kurzen Blick durch eines der Fenster nicht auf die Villenstraße hinaussah, sondern in einen weiten Wiesengrund mit fremden Baumsilhouetten und mir ganz ungewohnten Horizontlinien.

Sonderbar! — dachte ich; mehr nicht, — denn andererseits kam mir diese Aussicht wieder vertraut und selbstverständlich vor, [...]. Als wir uns aber dann in meinem Arbeitszimmer bequem zurechtgesetzt hatten, wäre ich am liebsten wieder aus dem altertümlichen, hochlehnnigen und mit gewaltigen gepolsterten Ruhebacken versehenen Stuhl aufgesprungen, in den ich mich niedergelassen hatte und der bestimmt nicht zu der Einrichtung meines Wohnzimmers gehörte: so fremd erschien mir mit einem Male die sonst so vertraute Umgebung; und dennoch, auch hier wieder das Gefühl: beruhigend bekannt ist mir alles! [...] Die Veränderungen, die mit den Gegenständen um mich her vorgegangen waren, betrafen durchaus nicht nur das Mobiliar; auch die Fenster, die Türen, ja Wände standen anders und ließen auf dickere Mauern, mächtigere architektonische Verhältnisse schließen, als die waren, die ein modernes Großstadthaus zu haben pflegt und die mir in meiner Villa vertraut sind. Hingegen war das, was ich zum täglichen Gebrauch benötige, unberührt von der Veränderung geblieben. So strahlte denn auch der sechsflammige elektrische Lüster unvermindert hell auf die sonderbar durcheinandergerückte Umgebung dieser Dinge herab, und die Zigarrenkiste, die Zigarettendose und der dampfende russische Tee — mir von Lipotin zu märchenhaft günstigen Preisen verschafft — sandte sein kräftiges Aroma in gekräuselten Wolken zu uns empor. (pp. 180-182)

La fusión de ambos marcos escénicos no se completa hasta el final, de forma que todavía podemos leer pasajes en los que se describen lugares que aún no están “contaminados”; algunos, los menos, pertenecen a la época moderna, como por ejemplo ocurre entre las páginas 359-360, donde el Barón Müller relata su llegada a la casa de Assja Chotokalungin; mientras que otros describen espacios que sólo pueden formar parte de una época muy anterior. Esto es lo que ocurre en la descripción que Frau Fromm hace de la ciudad de Praga, como puede comprobarse a continuación:

»[...] Oft träumte ich nämlich als Kind auch von einer alten und düsteren Stadt mit solcher Genauigkeit und Deutlichkeit, daß es mit der Zeit möglich wurde, darin umherzuwandern und Straßen, Plätze und Häuser aufzusuchen mit größter Sicherheit; [...] Sie liegt zu beiden Seiten eines mittelgroßen Flusses, und eine alte steinerne Brücke, beiderseits aus finsternen Toren und Wehrtürmen hervorspringend, verbindet die beiden Stadtteile. Und über dem einen, eng von Häusern umdrängten Ufer erhebt sich zwischen reich begründeten Hügeln eine breit und überaus mächtig gelagerte Burg. — Eines Tages sagte man mir, das sei Prag. Aber vieles von dem, was ich genau beschreiben konnte, schien nicht mehr vorhanden, oder anders geworden, obschon auf einem älteren Plan manches dem entsprach, was ich so genau kannte. Ich bin bis heute noch nicht nach Prag gekommen und habe Angst vor dieser Stadt. Ich möchte sie nie, nie mit lebenden Füßen betreten! Wenn ich lange an sie denke, packt mich ein wildes Entsetzen, und ich sehe einen Menschen im Geiste, dessen Anblick — ich weiß nicht weshalb — mir das Blut in den Adern erstarrten macht. [...] Mir ist, als sei er der böse Dämon dieser furchtbaren Stadt. Diese Stadt, ich weiß es gewiß, würde mich unglücklich machen und mein Leben zerstören!« (p. 200)

No es difícil descubrir en el fragmento citado varios indicios que apuntan hacia una ciudad no moderna; pero más interesante es la discordancia que se hace patente en el texto, en cuanto que es un personaje que pertenece a la trama principal —y, por lo tanto, al siglo XX—, quien describe detalladamente y hace suya una ciudad de otra época; por lo tanto, aunque el espacio no presente señales de esa fusión que mencionábamos, sí se está produciendo un “intercambio” entre los personajes y el espacio que les corresponde, y esto será una constante a partir de ahora. En cuanto a la descripción como tal, vemos que comienza siendo bastante objetiva, y apenas se aprecian elementos de ambientación; sin embargo, en las últimas frases, Frau Fromm habla de las emociones que en ella evoca este lugar, y entonces nace un espacio sentido, que es asociado con los sentimientos del miedo, la angustia y la infelicidad. Por lo tanto, la ciudad de Praga comienza a configurarse como un espacio gótico, a través de la visión que nos ofrece Frau Fromm.

Se puede decir que en este momento ya está naciendo un nuevo espacio, que se convertirá en una nueva realidad, que será la suma de las otras dos. La diferencia radica en que esta nueva realidad se experimenta casi exclusivamente en tiempo presente (una

parte importante del metarrelato no lo hace) y en primera persona; y también se aprecia un aumento sustancial de la presencia de sucesos de carácter extraordinario, tanto en la cantidad como en la intensidad; además, se trata de vivencias acumuladas a lo largo de los siglos, y el protagonista principal, el Barón Müller, sabe que está ante la última oportunidad de llevar a buen puerto la tarea que tiene asignada su estirpe. Por todo ello, ahora cada acto es decisivo, y eso se traslada también al tratamiento que recibe el espacio a partir de este momento, como hemos podido comprobar en los ejemplos citados.

Sin duda, lo más interesante se produce a partir de la página 259, punto en el que el protagonista deja de leer los manuscritos (aunque no se manifiesta explícitamente que hubiera concluido la lectura de todos los documentos); todo lo que sucede de ahora en adelante serán vivencias suyas, y, de este modo, el protagonista se dispone a (re)vivir los últimos años de su antepasado John Dee. El Barón Müller ya ha aceptado definitivamente su transformación, así como el hecho de que su destino es terminar la tarea empezada por su antepasado. De esta forma, llegamos al momento en que el Barón, junto con Lipotin, Assja Chotokalungin y Frau Fromm hacen una excursión a Elsbethstein, lugar que presenta una serie de coincidencias sospechosas, según dejan ver los rumores:

»Sie haben noch nicht gehört, daß vor einigen Tagen draußen am Fuße des Gebirges plötzlich heiße Quellen aus der Erde hervorgebrochen sind? Ganz in der Nähe der Ruine Elsbethstein. — Die Bevölkerung bekreuzigt sich, denn eine alte Prophezeiung soll damit in Erfüllung gegangen sein. Wie sie lautet, weiß ich nicht. Merkwürdig jedenfalls, daß diese heißen Springbrunnen mitten im Burghof von Schloß Elsbethstein emporrauschen, wo einst die sogenannte englische Elsbeth, die Herrin der Burg, wie es heißt, vom Wasser des Lebens getrunken hat. (p. 390)

Tres son los indicios que ya hacen pensar en una “estrecha relación” entre este paraje austríaco y otro en las cercanías de Mortlake, donde residía John Dee: la aparición de fuentes de agua caliente —que evocan al “St. Patricks Loch”—, y las alusiones a Elsbeth —la reina inglesa Elizabeth que tanto influyó en la vida de John Dee— y al agua de la vida que ésta bebió allí —en el manuscrito se dice que Elizabeth bebió un elixir de amor en el bosque de Uxbridge (cfr. p. 27)—. Y cuando el Barón y sus acompañantes llegan a Elsbethstein esto es lo que se encuentran:

Wie wir nach Ablauf weniger Minuten dennoch heil den steilen, über alle Begriffe holprigen Steig hinaufgekommen sind zur Ruine Elsbethstein, wird mir immer ein Rätsel bleiben. Es gibt

kaum eine andere Erklärung als: wir sind hinauf geflogen. [...] Da droben hat jedenfalls vor uns noch nie ein Automobil gestanden.

Arbeiter staunten uns an wie ein Wunder, die triefend von der Nässe der aus dem Boden quellenden heißen Wasserdämpfe und umwallt vom weißen Dunst, Wesen der Unterwelt gleich, auf Spaten und Kreuzhauen gestützt, umherstanden vor einem zitternden Hintergrund himmelhoch aufsprudelnder Geysirs. Wir wanderten stumm durch die schön umlaubten Gemäuer der Burg, und es fiel mir auf, wieviel Plan und fast gärtnerisch gedachte Verteilung in dem Wuchs der Gebüsche war, zwischen denen immer neue Ausblicke in die Taltiefe sich mit bezaubernder Grazie öffneten. Ein seltsamer, fast romantischer Kontrast: diese überallhin verstreuten halb verwilderten Blumenbeete mitten unter zerfallenem ragendem Gemäuer! Man glaubte durch einen verzauberten Park zu irren, in dem Steinstatuen ohne Kopf oder Arme, moosbewachsen, plötzlich vor einem auftauchten, als hätte eine Fee sie unversehens, um zu erschrecken oder zu necken, hingestellt. Dann wieder ein Spalt wie ein Riß durchs Gestein, und von tief unten herauf glitzerte der silbergleißende schäumende Strom. (pp. 397-398)

En medio de ese jardín están las ruinas del castillo, y en su interior son testigos de una escena (cfr. pp. 399-400) que es prácticamente idéntica a otra que tuvo lugar siglos atrás en Mortlake (cfr. pp. 426) y que el Barón Müller (ya fundido con John Dee en una única entidad) experimentará en primera persona a través de una “visión” provocada por unos polvos. Sin embargo, lo más interesante está por llegar, pues el final de la obra nos presenta al Barón como testigo de los últimos días de su antepasado —y en esta ocasión ya no precisa de polvos, cristales ni espejos para tener esta visión, porque ambos son ya una única persona—, y describe el lugar como sigue:

Ein Garten ist da. Gemäuer schimmert durch hohe Zypressen und breitschattende Eichen. Ist das der Park von Motlake? — Fast möchte ich es glauben, denn Brandruinen trauern zwischen den leuchtenden Beeten und Rabatten, bepflanzt mit allerlei blühendem Gesträuch und flammenden Sommerblumen; aber in Motlake sind nie solch trotzige Türme und Wehrmauern gewesen, wie sie hier überall durch das Baumwerk lugen... Und durch zerbrockelte Mauerzinnen öffnet sich ein Blick in blaue Taltiefe, gezeichnet vom Band eines Flusses. Ein Beet in Ruinen. Ein Grab ist aufgeworfen. Der Kreuzsarg senkt sich hinab. (pp. 448-449)

La fusión de los espacios se ha completado, Elsbethstein y Mortlake han transferido parte de su identidad el uno al otro, igual que ha ocurrido con los protagonistas. De ello es consciente el propio Barón Müller, quien hace las siguientes reflexiones al respecto:

Wo habe ich diese Landschaft nur gesehen?

Und auf einmal erlebe ich, was uns Menschen so oft befällt; ich meine, das alles längst zu kennen: die Bäume, die Rosen, die Mauerlücke, den Blick auf den silbernen Fluß! Vertraut ist mir Ort und Stunde, als kehrte ich wieder, wo ich seit je längst zu Hause war. Dann willst mich bedenken, es sei eine Erinnerung an ein Wappenbild; dann: als sei es dieser Ort gewesen, den ich vor kurzem noch als die Ruine in Mortlake gesehen im Spiegel der Deeschen Kohle. Vielleicht wars Mortlake gar nicht, sage ich mir; vielleicht wars dieser Ort hier, den ich im Halbtraum erraten habe und für das Stammschloß meines Ahnen hielt?! (pp. 464-465)

A nadie se le puede escapar que esta configuración espacial viola profundamente las normas de la lógica y la razón. Con ella, Meyrink ha encontrado un nuevo camino

para expresar la transgresión, un sentimiento profundamente gótico, tal y como lo entiende Botting⁹, puesto que el espacio que se presenta en esta novela no sólo viola las citadas leyes, sino que además «provoking fears of social desintegration, thus enabled the reconstitution of limits and boundaries»¹⁰, y esto es precisamente lo que hace el protagonista con sus constantes dudas sobre la autenticidad de los extraños hechos que está viviendo y que, por otro lado, cada vez son más inequívocos; sólo al final, cuando ya no cabe más que aceptar su destino, estos límites —los del tiempo y el espacio, pero también los de la razón—, vuelven a destruirse.

Es realmente muy interesante el hecho de que la transgresión afecte a la vez al tiempo y al espacio, y, sobre todo, que sea producto de una visión subjetiva de los acontecimientos, pues, en cierto modo, es el mismo tipo de transgresión que se da en el cronotopo de las novelas de caballerías, tal y como fue definido por Bajtin, puesto que el mismo autor ya indica que ese “juego subjetivo con el tiempo y el espacio” reaparece en otro tipo de novelas:

The chronotope of the miraculous world, which is characterized by this subjective playing with time, this violation of elementary temporal relationships and prespectives, has a corresponding subjective playing with space, in which elementary spatial relationships and perspectives are violated. In the majority of cases, moreover, there is no trace of the “free” relationship of a man to space that is affirmed in folklore and fairy tales — what we get rather is an emotional, subjective distortion of space, which is in part symbolic.

Such is the chivalric romance. [...] But separate aspects of this highly distinctive chronotope — in particular the subjective playing with spatial and temporal perspectives — now and then re-emerge in the subsequent history of the novel (of course, with somewhat changed functions): among the Romantics (for example, Novalis' Heinrich von Ofterdingen), the Symbolists, the Expressionists (for example, the very subtle psychological playing with time in Meyrink's Golem) and occasionally among the Surrealists as well.¹¹

La relación que Bajtin destaca con el expresionismo y su mención explícita a Meyrink —en este caso, a través de su obra más conocida— son de gran significado para nuestros propósitos, pues de forma indirecta se están reconociendo ciertas concomitancias con la novela gótica, y en concreto con la producida a comienzos del siglo XX, cuando los autores están experimentando con nuevas formas de transgresión y

⁹ F. Botting, *Gothic*, cit., pp. 1-13.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹¹ M. M. Bakhtin, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», cit., p. 155.

de producir el efecto de lo “unheimlich”, y es en ese punto donde se acercan a los expresionistas¹².

Una vez dicho esto, es importante también destacar una observación más acerca del espacio de esta novela. A través de los ejemplos expuestos, no es difícil advertir que en lo que hemos denominado “segunda parte” de la obra (es decir, desde el momento en que el Barón Müller termina de leer los manuscritos de sus antepasados), el marco escénico está más presente y además recae sobre él parte del peso de la trama, porque ahora sí forma parte de ella; lugares como las diferentes edificaciones que el emperador Rudolf tiene en Praga dedicadas al estudio de la alquimia (cfr. pp. 324-325, 335-336), el Hradschin (cfr. 302), el cuarto en el que conjuran al ángel de la ventana occidental (cfr. 344-345), o el palacio de Mortlake tienen un significado propio por sí mismos dentro de la obra. Por eso aquí sí se encuentran espacios auténticamente góticos, que inspiran miedo o angustia, e incluso alguno de ellos aparece bajo el efecto de la antropomorfización: «Vor mir das fünfeckige Loch im Tisch gähnte gleich einem breiten Brunnenschacht schwarzdunkel. — — —» (p. 232), aunque es evidente que en este caso Meyrink no logra crear imágenes comparables a las de novelas anteriores. Uno de los espacios con la caracterización más genuinamente gótica nos lo proporciona el castillo de Karl Teyn¹³ cerca de la ciudad de Praga:

Waldgebirge steigt vor mir auf. Ich stehe, in einem dunkeln Reisemantel gehüllt, mit müden Füßen auf einem Felsvorsprung und fröstle. Kühler Morgen dämmert herauf. Ingendwer, ein Köhler, ein Waldmensch, hat mich verlassen, der mein nächtlicher Führer war... Ich soll dort hinauf, dort, wo aus dem niederflutenden Nebel sich ein grauer Mauerstrich aus dem entlaubten moderbraunen Wald abhebt. Jetzt wird eine mächtige, von zinnengezähntem Mauerkranz doppelt umschlossene Burgenlage deutlicher: ein schmalgestreckter Wohnbau, davor, steil aus dem Felsen ausspringend, das Torhaus; dahinter eikn niedriger, massiger Turm, auf dem sich der Habsburger Doppeladler als riesige schwarzeiserne Wetterfahne dreht. Noch höher hinauf, hinter einem Lustgarten: der ungeheure Würfel eines zweiten, in sechs Stockwerken ragenden Turmes mit Fensterschlitten von der Höhe gotischer Chorbögen. Ein Turm, halb unbezwigliche Festung, halb heilige Dinge bergender Dom: Karluv Tyn — Burg Karls Teyn, — so hat es der Köhler genannt: des Heiligen Römischen Reiches Schatzhaus; ehrwürdige Zuflucht und drohender Wardein der Kleinodien des Reiches. — —

¹² Los puntos de contacto entre las nuevas formas de la literatura gótica y el expresionismo literario se aprecian espacialmente en la representación de un individuo que vive amenazado por una sociedad que no le entiende y que le lleva a una disociación del yo; por lo tanto la temática, el tipo de personajes, la estética de lo feo y oscuro, la apología de lo irracional a menudo están presentes en ambos géneros literarios (cfr. R. G. Bogner, *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, cit., pp. 24-26 y 56-70).

¹³ Se trata del castillo de Karlstein, situado en las cercanías de la ciudad de Praga, construido en 1348 por orden de Carlos IV para albergar la cámara del tesoro imperial del Sacro Imperio Romano. La grafía actual en checo es Karlštejn, y tanto en alemán como en español se conoce como castillo de Karlstein. (cfr. «Burg Karlštejn», en Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Burg_Karlštejn) [21-07-2012].

Ich steige den schmalen Felspfad hinab. Ich weiß: da drüben wartet Kaiser Rudolf auf mich. Er hat mich heimlich nächtlicherweise zu sich befohlen, geheimnisvoll wie immer, plötzlich, mit verhüllter Absicht, unter völlig undurchsichtigen Vorsichtsmaßregeln. — Ein unheimlicher Mensch!

Furcht vor Verrat, Mißtrauen gegen jedermann, Menschenverachtung und Welthaß machen den alten Adler räudig und ausgestoßen aus aller Liebe und aus dem natürlichen Adel seiner Natur. — Welch ein Kaiser — — — und was für ein Adept! — Ist Welthaß denn Weisheit? Ist hohe Einweihung bezahlt mit ständiger Todesfurcht vor Giftmörder?? Solche Gedanken umflattern meine Stirn, indessen ich der in den Felsen gerissenen Schlucht entgegengehe, über die in schwindelnder Höhe die Zugbrücke zu Karls Teyn hinübergeschlagen ist. (pp. 335-336)

Este fragmento condensa todos los elementos característicos de la estética gótica: un bosque otoñal envuelto en niebla sobre el que se eleva una alta y estrecha fortaleza gótica, rodeada de murallas defensivas. Además, aparece como un lugar inexpugnable, usado como refugio y escondite y, lo que es aún más interesante, asociado a la figura de su morador, el extraño y temible emperador Rudolf, caracterizado aquí como un tirano gótico, obsesionado con su seguridad y con la alquimia. Las emociones que esta situación provocan en el protagonista (que aquí es la fusión entre John Dee y el Barón Müller, ya que se trata del relato de la primera visión, producida por el cristal de carbón) son de miedo y angustia, pero también aislamiento e indefensión, de modo que así se completa la caracterización del espacio como puramente gótico. Sobre todo, es interesante cómo Meyrink consigue construir una serie de emociones sin llegar a nombrarlas, sólo presentando la situación: está amaneciendo y al protagonista lo han abandonado en el bosque, delante de un castillo de aspecto medieval; ésta es también una técnica usada por los grandes autores góticos.

Y de nuevo observamos en esta obra un hecho ya constatado en su primera novela, que es la ciudad de Praga la que inspira al autor la creación de una atmósfera puramente gótica, pues sólo en las dos novelas ambientadas en la hermosa capital bohemia consigue transmitir con tanta fuerza esa sensación de angustia, opresión y amenaza tan característica de este género; además, a pesar de que Praga no sea el único marco escénico de *Der Engel*, ni siquiera el principal, su fuerza de atracción es tan poderosa que la irrupción de este espacio en la obra se convierte en el punto álgido de la novela, tal y como afirma Smit:

Die Schilderungen des Kaisers, seines Hofes und der Prager Burg bilden einen der Höhepunkte des Romans. Ungefähr an dieser Stelle lässt Meyrink das Gestern und Heute allmählich ineinander überfließen.¹⁴

A modo de resumen, hay que insistir en el hecho de que el marco escénico de *Der Engel vom westlichen Fenster* no responde a las expectativas creadas por las obras anteriores; y esta circunstancia hay que achacarla, sin duda, a la escasa presencia que el elemento espacial tiene en la obra. Por otro lado, es cierto que, a partir de la mitad de esta extensa novela se prodigan más las descripciones y lentamente el espacio entra a formar parte de la trama, y es aquí donde el marco escénico despliega todo el poder al que Meyrink nos tiene acostumbrados; pero esto tan solo ocurre en unas pocas escenas. Teniendo en cuenta que la obra consta de más de quinientas páginas, su presencia es realmente escasa.

10. 2. El suspense

La mayor parte del suspense generado en esta obra procede de la interrelación que se establece entre los dos niveles narrativos —a pesar de la gran distancia temporal y espacial que los separa—, y de la inquietante amenaza de que el futuro del protagonista del relato principal, el Barón Müller, esté ya determinado por las acciones de su antepasado John Dee, el protagonista del segundo relato. Esto se completa, además, con la acción de los elementos fantásticos que intervienen en ambos niveles, y cuya función es, entre otras, reforzar la conexión entre las vidas de los dos protagonistas.

Como hemos observado en otras novelas del autor, las primeras líneas de *Der Engel vom westlichen Fenster* ya introducen el suspense en la narración y lo hacen a través de los dos elementos que más influencia van a ejercer en este factor a lo largo de la obra, de modo que el comienzo se convierte en una excelente carta de presentación:

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

¹⁴ F. Smit, *Gustav Meyrink.... cit.*, p. 256.

La presencia del sentimiento de extrañeza en el protagonista, la mención de las posesiones de un fallecido que traen hasta la actualidad los hechos del pasado y, por último, la referencia a un misterioso “dunkles Reich”, cuyo significado todavía no es posible descifrar, pero que incuestionablemente evoca un mundo extraño, aunque aún no pueda ser calificado de fantástico, son los encargados de despertar el interés del lector. Aquí ya están condensados en buena medida todos los elementos que irán tomando forma en las páginas siguientes.

Sin embargo, en esta obra el suspense se instala poco a poco, y esto ocurre al ir comprobando cómo los hechos contenidos en los manuscritos heredados (que son los que configuran el segundo nivel narrativo) se vuelven a hacer realidad varios siglos después, y en las carnes del protagonista del primer nivel narrativo. Al principio, esto no pasa de ser una mera insinuación apenas comprensible, como cuando el Barón Müller percibe que los documentos de sus antepasados causan un efecto inesperado sobre él, incluso antes de comenzar su lectura, pues sólo al ver el sello con el escudo familiar, aparecen las primeras señales:

Die Öllampe! Es will mir plötzlich wie selbstverständlich, fast wie lächerlich scheinen: die Öllampe war nie etwas anderes als eine späte, barocke Korrompierung! Von jeher hat das Wappen einen leuchtenden Bergkristall geführt! — Was aber will die Umschrift sagen? — Merkwürdig, wie der Bergkristall mich so bekannt — irgendwie innerlich vertraut — anmutet. Bergkristall! Ich weiß ein Märchen von einem leuchtenden Karfunkel, der irgendwo zuoberst strahlt, — aber ich habe das Märchen vergessen. (p. 8)

Inicialmente, se trata de meras percepciones subjetivas, recuerdos vagos o simples coincidencias, como ocurre cuando el protagonista lee el nombre de “Mascee” en los manuscritos y comprueba que es un sinónimo de la palabra rusa “Nitschewo” (cfr. p. 9), que es precisamente el apodo con el que se conoce a su anticuario, el señor Lipotin (cfr. p. 12); o cuando le viene a la memoria un sueño del que le había hablado su abuelo, el llamado “sueño de los Hoël Dhats” (cfr. p. 11), que forma parte del patrimonio familiar y, por lo tanto, puede ser legado a otro miembro de la familia, y, precisamente cuando termina de describirlo, el Barón lanza una exclamación que ya pone al lector sobre la pista de que la lectura de estos escritos va a repercutir en su vida: «Ich jedenfalls habe nie einen ähnlichen Traum gehabt bis — bis heute nacht! — War das der Traum der Hoël Dhats?» (p. 12). Las escasas consistencia y precisión de estas percepciones tan subjetivas son precisamente el motor del suspense en estas primeras

páginas, porque, sin haber ocurrido nada extraordinario, ponen en juego todo un universo de posibilidades insólitas, a las que tanto el protagonista como el lector tendrán que permanecer atentos para corroborarlas o desestimarlas.

Pero muy pronto el protagonista va a descubrir que detrás de todo esto se esconde algo más que la mera casualidad y que el contenido de los documentos comienza a afectarle en su vida personal, como bien se aprecia en el siguiente fragmento, en el que se mezcla lo leído con lo vivido:

Meridian — sage ich mir vor — Wellenband! — Chinesisches Ewigkeitssymbol! — Unordnung in meinem Zimmer! — St. Patricks Loch! — Warnung meines Urahns, John Dee, an seinen Spiegelkameraden, falls er auf seine Freundschaft künftig noch Wert legt! — Und »es gingen Viele in St. Patricks Loch, kam aber selten Einer wieder«! — Schwarze gespenstische Katzen! —: das alles geht drüber und drunter in meinen aufgescheuchten Gedanken und erzeugt einen sinnlosen Wirbel von Vorstellungen und Gefühlen in meinem Kopf. Dennoch: es blinzelt daraus ein spitzer, schmerzender Sinn hervor, wie Sonnenstrahl hinter jagendem Gewölk. Versuche aber, diesen Sinn zur Formel zu verdichten, so fühle ich Lähmung und muß es aufgeben. — — — (p. 48)

Las referencias al meridiano, al desorden de su habitación y al símbolo chino de la eternidad forman parte de sus vivencias personales, lo demás está enmarcado en la esfera de John Dee; da la sensación de que no distingue entre ambos niveles y todo le afecta por igual. Además, en los manuscritos también se encuentran frases dirigidas a los futuros descendientes (y el Barón lo es), que tratan de advertirles y de enseñarles el camino que deben tomar (cfr. pp. 49-50), por lo tanto, las sospechas del protagonista se acrecientan y aumenta la tensión general de la novela.

El suspense sigue avanzando cuando se comprueba que las expectativas surgidas al comienzo van tomando cuerpo y haciéndose cada vez más reales, pues dejan de ser sensaciones subjetivas y se convierten en experiencias físicas, lo cual afecta profundamente al protagonista:

Indem ich die Feder wieder ansetze, wird mir sonderbar zumute. Es ist seit dem Augenblick, wo ich Barlett Greens Unterredung mit John Dee aus den halbverbrannten Tagebuchnotizen wiederherzustellen mich bemühte, kaum mehr als eine halbe Stunde vergangen. Dennoch weiß ich schon jetzt nicht mehr genau zu sagen, ob ich mich an gewisse Sinneswahrnehmungen in dieser kurzen Spanne Zeit eigentlich richtig und genau erinnere, oder ob ich sie nur wie Halluzinationen, wie flüchtig und unwirklich über mein halbwaches Bewußtsein hinweggelittene Erlebnisschatten bewerten soll? Hierher gehört vor allem: Es roch auch in meinem Zimmer auf einmal intensiv nach »Panther«; richtiger: ich hatte die unbestimmte Geruchssensation von Raubtieren, — erlebte in mir das Bild von den Käfigen in einer Zirkustierschau, wo hinter endlos gereihten Gitterstäben die großen Katzen ruhelos auf und nieder schreiten. (p. 72)

Efectivamente, como se puede deducir del fragmento citado, en los documentos que el Barón Müller acababa de leer, se menciona que un repentino olor a pantera inunda el aire de la celda en el que se encontraban John Dee y Barlett Green (cfr. p. 70), que es exactamente lo que le está ocurriendo en esos momentos al protagonista; da la impresión de que las percepciones físicas hubiesen traspasado las fronteras del tiempo y el espacio y se manifestaran ahora de nuevo. Además, al seguir leyendo, descubrimos que las coincidencias persisten aún más, pues en los dos casos ese curioso olor precede a la visita de un personaje hasta el momento desconocido: el obispo Bonner, en el diario de John Dee, y la princesa Assja Chotokalungin en el caso del Barón Müller. De este modo, se amplía el número de figuras del primer nivel narrativo que entran en relación con el extraño universo de los manuscritos de John Dee.

Ahora ya es indudable que existe una conexión entre los extraños acontecimientos que se están produciendo en la vida del Barón Müller y los documentos heredados, pero no por eso se extingue el suspense, ya que inmediatamente surgen nuevas expectativas que lanzan la narración hacia el futuro: ¿correrán paralelas las vidas de ambos protagonistas?, es la pregunta que ahora se hace el lector, y también el mismo Barón. Y de nuevo se encuentran numerosas insinuaciones de que esto podría ser así. El resultado es que el protagonista comienza a tener dudas sobre quién es él, pues sospecha que el espíritu de su antepasado se está adueñando de su mente; aunque en un primer momento no se atreva a expresar esta idea abiertamente, poco después ya lo hará:

Zuvörderst: ich habe von je das Bedürfnis gehabt, mich selbst zu kontrollieren. Dank dieser Eigenschaft konnte mir nicht entgehen: je länger ich mich damit befasse, John Rogers Erbschaft zu studieren, desto – weniger bin ich meiner selbst sicher! Ich entgleite mir bisweilen. Lese plötzlich mit andern Augen. Denke mit einem fremdartigen Organempfinden: nicht mein Kopf denkt, sondern “es” denkt räumlich weit weg von mir, weit weg von meinem Körper, der hier sitzt. Ich benötige dann diese Kontrolle, um mich zurechtzurücken aus diesem Zustand eines haltlosen Schwindelgefühls -: eines “geistigen” Schwindelgefühls! (p. 152)

Und in jenem Augenblick empfand ich mit unbeschreiblichem Entsetzen: ich selbst war John Dee: ein Unbestimmtes, ein Gefühl am Hinterhaupt, als wüchse mir dort ein zweites Gesicht, ein Januskopf - - - der Baphomet! Und indessen ich noch mit einer Art von eiskaltem, erstorbenem, erstarrem Lauschen auf mich selbst und auf die Verwandlung an mir dasaß, vollzog sich im Raum um mich her das Schauspiel des bildhaft werdenden Wissens um John Dees Schicksal: [...] Und da geschah das Unbegreiflichste: ich war nicht mehr ich und war es doch; ich war hüben und drüben zugleich, und ich war gegenwärtig und fern, fernab und längst entworden: alles zugleich. Ich war, “ich” und ein anderer – ich war John Dee in der Erinnerung und in meinem lebendigen Augenblicksbewußtsein zugleich. [...] “Ich” wollte sprechen. “Ich” wollte das Gespenst mit Worten bannen. Aber meine Kehle war versperrt, meine Zunge klebte, das widrige körperliche Gefühl war mir vollkommen sinnesbewußt; statt meiner aber “dachte” eine Stimme

aus mir hervor und sprach über Jahrhunderte herüber unter Schallmanifestationen, die mein äußeres Ohr trafen – Worte, die ich nicht vorbedacht hatte; (pp. 165-167)

De esta manera el suspense queda instalado para siempre en la narración, pues ya se adivina que el destino del Barón Müller está íntimamente ligado al de su antecesor y que correrá riesgos similares, por eso, cada nuevo detalle que se descubra de la vida de John Dee, supondrá un nuevo impulso para este fenómeno, pues detrás de cada uno de ellos subyace la insinuación de que eso es lo que le depara el destino al protagonista del relato marco. El suspense nace de lo sobrenatural e inexplicable de estas experiencias que el individuo no puede controlar ni tampoco evitar, y que provocan en él sentimientos de miedo y ansiedad, a semejanza de las novelas góticas.

A todo esto hay que añadir el hecho de que, tal y como se narra en los manuscritos, la vida del antepasado está marcada por la magia, el misterio y lo sobrenatural; y, si la mera presencia de estos elementos ya es suficiente para convocar el suspense debido a su naturaleza, en esta obra su efecto se duplica porque, como acabamos de ver, lo sobrenatural se reproduce también en el relato principal, es decir, que desborda las fronteras del relato en el que se origina y se traslada al nivel narrativo superior. Esta expectativa resulta ciertamente transgresora, ya que el universo que se reproduce en este relato principal es el de una sociedad moderna, coetánea al del momento de la composición de la obra, y su protagonista, el Barón Müller, es un personaje regido por la lógica, por lo tanto, ajeno a este tipo de creencias. Por eso, la filtración gradual de lo inexplicable en esta esfera causa grandes incertidumbres en él y esto refuerza el suspense, tal y como se puede apreciar en este discurso suyo:

Die Anstrengung des Sprechens fühlte ich mit in meinem »andern« Haupt mit solcher Qual, daß ich wahrscheinlich davon erwacht bin.

Es ist mir sonderbar zumute. Was will da werden? Löst sich in mir ein Gespenst? Tritt ein Traumphantom in mein Leben? Will sich mein Bewußtsein spalten und werde ich — »krank«? Einstweilen weiß ich mich bei bestem Wohlsein, und ich kann wachend nicht die geringste Neigung verspüren, mich »doppelt« zu fühlen; geschweige, daß mich irgend etwas »zwingt«, so oder so zu denken oder zu handeln. (pp. 16-17)

El asombro se apodera del Barón al tener percepciones tan fuera de lo común, y es trasladado al lector, que espera nuevas señales que confirmen o anulen tal posibilidad. Por eso, cada vez que surge un nuevo indicio de que algo sobrenatural se está apoderando del protagonista, se pone en marcha el mecanismo del suspense, y esto ocurre con frecuencia. Además, cada evento de carácter sobrenatural o extraordinario

que se describa en los manuscritos tendrá la capacidad de generar suspense por partida doble: en el relato en el que se origina, y en el que lo soporta, ya que, debido a la interrelación de ambas narraciones, se produce el efecto de *mise en abyme* del que ya hemos hablado con anterioridad. Esto hace que la narración esté dominada por el suspense de principio a fin, y que su efecto se condense especialmente en la parte final, cuando prácticamente todos los acontecimientos son de naturaleza fantástica. En este punto, el Barón Müller ya no alberga ningún tipo de dudas sobre esta otra realidad que también forma parte de él, y en ocasiones es su fantasía la única responsable de un nuevo episodio de tensión narrativa, como se observa en este ejemplo:

Inzwischen riß einer der beiden kurdischen Teufel die Flügeltüre auf und nötigte mich mit einer überaus kuriosen Handbewegung ein.

»Ist das wahrhaftig ein Mensch?« — kam mir ein toller Gedanke zu Sinn, als ich an dem Diener vorüberschritt, vielleicht ist dieser ausgesogene, erdfahle, mumienhaft mit Grabgeruch behaftete Bursche ein ... Lemure! — Ich verwies mir den verrückten Einfall sofort: selbstverständlich hat die Fürstin als Asiatin altes, mongolisches Personal, vorzüglich dressierte östliche Automaten, es ist doch selbstverständlich! Man muß nicht alles mit romantischen Augen sehen und Abenteuer sich zurechphantasieren, wo keine sind. (p. 360)

La escena no tiene nada de extraordinario, sí es verdad que la visión subjetiva del protagonista describe a este sirviente desde el principio con rasgos llamativos: de tipo mongol, cara y manos de un azul mortecino, y cuyo comportamiento recuerda al de una «leblosen Puppe» (cfr. p. 360), pero objetivamente no ocurre nada anormal. Es evidente que en esta ocasión es la mente del extremadamente susceptible protagonista la responsable del efecto del suspense. La ocasión lo merece, pues el fragmento citado pertenece a la escena en que el protagonista visita por primera y única vez a la princesa Chotokalungin, la extraña dama que desde el comienzo de la novela le está insisitendo en que le devuelva un antiguo puñal, y que, a estas alturas de la narración, ya no pone en duda que está relacionada con la temible Schwarze Isaïs de su antepasado. Lo interesante es que este ejemplo no conforma una excepción, sino que hay muchas escenas similares, porque el conocimiento de la vida de John Dee que el Barón va adquiriendo a través de los manuscritos le proporciona a éste una valiosa información para poder interpretar las señales que se agolpan en su presente.

Y esto nos lleva a hablar de las técnicas narrativas, pues, con todo lo dicho hasta el momento, es obvio que la modalización, la temporalización y la focalización de la información transmitida son las principales responsables de que se cree el efecto del

suspense. En este caso, las diferentes instancias narrativas que aquí confluyen crean una compleja situación de partida, que es decisiva en esta tarea.

Hay, al menos, tres narradores en primera persona¹⁵ —el Barón Müller (que es el destinatario de los documentos y el responsable último de toda la narración), John Roger (primo del anterior, que recopiló los manuscritos de su antepasado) y, por último, John Dee (que relata su historia en primera persona)—, quienes realizan una labor de ordenación y selección de los documentos y cuentan su propia vida y la de sus antepasados, desde diferentes puntos de vista. John Dee lo hace desde la omnisciencia que le proporciona el escribir su propia historia en la etapa final de su vida, por lo tanto, es el que tiene mayor capacidad y mayor interés en manipular; John Roger se dedica a recopilar los diarios de su antepasado y también otros documentos relacionados con él, los ordena y comenta, e intenta subsanar los vacíos originados; existen ciertas evidencias de que él también ha tenido experiencias con ese extraño universo, de modo que hay que sospechar de su aparente objetividad. Por último, el Barón Müller narra desde un punto de vista estrictamente interno y casi siempre desde su presente más inmediato, de tal forma que el lector va descubriendo con él tanto el contenido de los manuscritos como los sucesos de su vida; en consecuencia, se trata de una narración muy espontánea, en la que el factor sorpresa se mantiene hasta el final; obviamente su capacidad de manipular es muy reducida (su mayor “manipulación” se produce en el orden temporal, ya que el Barón va leyendo los documentos de sus antepasados al azar, sin respetar el orden cronológico de los mismos, pero ésta no es una acción intencionada), aunque, como contrapartida, la afectación que se consigue es máxima, lo que también tiene implicaciones favorables al suspense.

Sin embargo, antes de detenernos en las diferentes acciones de estos narradores, es necesario llamar la atención sobre dos advertencias que no proceden de ninguno de ellos, pero que se encuentran dentro del cuerpo de los manuscritos. La primera de ellas es, además, con la que se inaugura la lectura de los manuscritos heredados, y dice así:

¹⁵ Tres son los narradores representados con nombres y apellidos, pero además en algunas partes de la obra se insinúa la posibilidad de que ciertos fragmentos de los manuscritos heredados procedieran de un personaje diferente a John Dee y a John Roger (cfr. pp. 49 y 64).

— Obenauf ein Zettel mit der steifen, steilen Handschrift John Rogers:

»Lies oder lies nicht! Verbrenne oder bewahre! Tu Moder zu Moder. Wir vom Geschlechte der Hoël Dhats, Fürsten von Wales, sind tot. —Mascee.« (p. 9)

Aunque introducida por John Roger en estos documentos, parece obvio que el autor es Mascee, un personaje de este segundo nivel narrativo, con el que John Dee entra en contacto. La inmediatez de la expresión, conseguida gracias al uso del imperativo en la segunda persona singular, hace que la advertencia se actualice y que el lector —sobre todo el que se encuentra dentro de la diégesis, es decir el Barón Müller, aunque también el lector real— se sienta directamente aludido. Sin duda, es una forma muy impactante de sumergirse en el universo del antepasado; de este manera se prepara a los posibles lectores (tanto el destinatario de estos documentos, es decir ese “tú” al que van dirigidas las exclamaciones, el lector explícito, como el destinatario de la obra de ficción, es decir, todos los posibles lectores de la novela titulada *Der Engel vom westlichen Fenster*) para afrontar una lectura que puede ser incómoda, arriesgada, turbadora o quizás comprometida. Estas palabras abren todo un mundo de expectativas desde el principio, precisamente debido a que la advertencia no se concreta sobre nada.

La segunda advertencia, en cambio, es formulada por alguien que permanece en el anonimato:

Ein schreckliches magisches Geheimnis muß wohl hier geschildert worden sein, denn von dritter Hand, mit roter Tinte steht über das verkohlte Blatt des Diariums geschrieben:

»Der Du Dein Herz nicht festzuhalten vermagst, lies nicht weiter! Der Du der Stärke Deiner Seele mißtraust, wähle: Hier Verzicht und Ruhe — dort Neugier und Verderben!« (p. 64).

Esta intervención anónima no hace más que reforzar y actualizar el contenido de la anterior. En ambos casos, el autor de las advertencias se pone por encima del narrador de la historia, asumiendo el papel de un narrador omnisciente que pretende influir en su lector; por ello podría decirse que, a pesar de que la mayor parte de la obra está escrita en primera persona, hay que sospechar de una posible omnisciencia autorial como modalización global. Es significativo el hecho de que cada una de las intervenciones señaladas proceda de una época diferente (la primera es de un coetáneo de John Dee, la segunda ha de ser necesariamente de un lector posterior, probablemente otro heredero de Dee), pues de esta forma se crea el efecto de reduplicación propio de la *mise en abyme*; en este caso concreto, todo apunta a que quien recibe la herencia de John Dee,

también hereda su experiencia vital, la cual tendrá que revivir como experiencia personal.

Pero lo más curioso está aún por llegar, pues más de cien páginas después aparece una tercera advertencia, sólo que ésta se encuentra en el primer nivel narrativo y puesta en boca de un personaje, un tal Gärtner, que se dirige a su amigo, el Barón Müller:

Der Freund mir gegenüber richtete sich langsam in seinem Sessel auf. [...] Seine Stimme verlor unterm Sprechen den körperlichen Ton der räumlichen Gegenwart; er flüsterte:
»Du bist jetzt der letzte Herr des Wappens! Die Strahlen aus dem grünen Spiegel des Gewesenen sammeln sich alle auf den Scheitel deines Hauptes. Bewahre oder verbrenne! Aber vergeude nicht! Die Alchimie der Seele befiehlt die Verwandlung oder den Tod. Wähle frei — —« (p. 192)

Se trata de la misma advertencia, pero formulada en el presente del protagonista. Ahora es Gärtner quien asume ese papel de autor implícito, de alguien que, cual dios todopoderoso, sabe más acerca del protagonista que él mismo. Es un guiño nada convencional con el que este personaje se destruye como tal, revelando su auténtica naturaleza.

Volviendo a la cuestión de los narradores, pasaremos ahora a analizar las acciones que realiza cada uno de ellos con el fin de potenciar el suspense. En primer lugar nos vamos a detener en John Dee, puesto que es el relato que origina los demás. Ya hemos adelantado que se trata de un narrador autodiegetico, y que tiene la capacidad de comentar, valorar, censurar o modificar los hechos porque su narración es retrospectiva; y, efectivamente eso es lo que hace en innumerables ocasiones, como en el ejemplo que exponemos a continuación, que pertenece a las primeras líneas de su diario:

Dieses ist aufgezeichnet nach ungezählten Tagen des Leidens von mir, dem Magister John Dee, — der ich vordem ein eitler Geck und recht vorwitziger Pfuscher war, — zu meinem eigenen Spiegel und Gedächtnis; und soll es bestimmt sein zu einer ersprießlichen Warnung für alle, die nach mir kommen werden aus meinem Blute. Sie sollen die verheiße Krone tragen; das weiß ich heute mit viel größerer Gewißheit als jemals. Aber die Krone wird sie in den Staub drücken, wie ich in den Staub gebeugt worden bin, — wenn sie, in Leichtsinn und Übermut versunken, den Feind nicht sehen, der ständig umherschleicht und sucht, wie er uns verschlinge. (pp. 49-50)

Se aprecia perfectamente lo que será la técnica más habitual de este narrador: la prolepsis, de la que, además, hace un uso muy estratégico, ya que casi nunca adelanta informaciones precisas, sino más bien generalidades, de las que resulta difícil entender

su verdadero alcance, de forma que, en realidad, el lector no llega a saber qué es lo que ha de esperar. Pero más interesante es aún lo que expresan las dos primeras líneas, pues, aunque no se puede entender como un contenido proleptico en cuanto tal, es indudable que soporta una información que, en cierto modo, “anuncia” la naturaleza de los hechos que va a relatar. A nuestro entender, esta acción favorece mucho más el suspense que una auténtica anticipación, ya que pone al lector en una disposición determinada, pero sin desvelar el motivo real que la causa. Los ejemplos son muy numerosos y distribuidos a lo largo de toda la obra, algunos son suficientemente explícitos, y más o menos extensos:

»— — — bestimmt mich (John Dee), daß ich Euch, als dem einzigen Menschen auf Erden, dies Geheimnis offenbare, das zugleich das stolzeste und gefährlichste in meinem Leben ist. Und wenn nichts anderes, so mag dieses mich rechtfertigen in allem, was ich tat und noch tun werde zur Ehre und zum zeitlichen Ruhm unserer allernädigsten Herrin, der jungfräulichen Majestät Elizabeths, meiner großen Königin. (p. 107)

Otros, en cambio, son más vagos pero ganan en expresividad, como ocurre aquí:

Wir sind auf Befehl der Königin aus unserer Weigerung abberufen und müssen eilends nach London kommen. — — — Wir haben bei Hofe die prächtigste Aufnahme gefunden, aber um welchen Preis meiner Seele! — (p. 253)

Un efecto similar es el que causan las diferentes profecías que son mencionadas en este segundo nivel narrativo (cfr. pp. 104-105, 135-137), sólo que, debido a que su contenido es de carácter fantástico, la expectación que causan es siempre mayor. Además, al final de la narración el lector comprueba que todas ellas se cumplen, de modo que funcionan como auténticas prolepsis.

Mucho mayor es la manipulación que ejerce el narrador en casos como los que ilustramos a continuación:

Ich mag nicht mit vielen Worten niederschreiben, was mir ohnedem für alle Zeit meines Lebens unauslöslicher als ein Brandmal in die Erinnerung meiner Seele eingegraben ist. Will mich darum kurz fassen und nur vermerken, daß Bischof Bonner ganz anderes von Barlett Greens Verbrennung auszukosten bekam, als er sich zuvor wohl in der Lüsternheit seiner grausamen Neugier ausgedacht hatte. (p. 98)

Was ich da erfuhr, ist so grauenhaft, daß ich glaube, ich verlöre das Bewusstsein in seelischem Entsetzen, wollte ich auch nur mich aufraffen, es zu Papier zu bringen. (p. 110)

Ich wage aber nicht, die ceremonias hier nach der Reihe zu beschreiben, die ich vornahm, um Gewalt über die Seele und über den Leib Elizabeths zu gewinnen. (pp. 149-150)

Este yo-narrador, muy afectado por los hechos, tiene la libertad de decidir qué información incluye y cuál no, y además quiere dejar huella de su manipulación, por eso resume, desordena o simplemente excluye datos avisando al lector de tales acciones; la intención es clara: mantener viva en los lectores la posibilidad de elipsis parciales o totales, en otras palabras: crear suspense. Por otro lado, pronto se descubre que no siempre cumple su palabra, pues el primero de los dos fragmentos citados continúa con una narración de más de tres páginas, en la que describe con todo lujo de detalle precisamente aquello que pretendidamente quería ocultar. En otras ocasiones John Dee tiene más éxito con su intención de mantener determinados hechos en secreto y, para ello, destruye sus propios manuscritos, tal y como revela el Barón Müller en su narración:

Absichtliche Zerstörungen des Textes im Tagebuch unterbrechen wieder den Zusammenhang. Es sieht so aus, als stamme diese Textvernichtung von John Dees eigener Hand.

(Brandfleck) — — — daß also gegen die vierte Stunde des Nachmittags alle Vorbereitungen, so sich des Blutigen Bischofs Rachephantasie nur ausdenken mochte, getroffen waren. (p. 97)

De esta forma, cada vez que hay una nueva alusión a un fragmento incompleto debido al efecto de las llamas, se considera que la mano de John Dee está detrás de esa acción.

En suma, parece que una de las estrategias de este narrador es jugar constantemente con la cantidad de información transmitida, mantener la sospecha de que existen grandes misterios por desvelar, es decir, que busca crear el efecto del suspense de forma consciente y sin ocultarlo.

El responsable del siguiente nivel narrativo es John Roger. Se trata de un relato muy poco desarrollado, en el que el narrador tan sólo manifiesta haber recopilado datos y realiza breves apuntes con el fin de explicar sus conclusiones. Su primera incursión como narrador dice así:

»Alles ist lange vergangen. Die Menschen sind längst tot, die in diesen Schicksalsdokumenten mit Wünschen und Leidenschaften auftreten und in deren Moder zu graben ich, John Roger, mich nun unterfange. Auch sie haben im Moder anderer Menschen gewühlt, die damals ebensolange schon tot waren, wie die es nun selber sind, in deren Asche ich wühle. Was ist tot? Was ist vergangen? Was einmal gedacht hat und gewirkt, das ist auch heute noch Gedanke und Wirkung: Alles Gewaltige lebt! Gefunden freilich haben wir allesamt nicht, was wir gesucht haben: den wahren Schlüssel zum Schatze des Lebens, [...] Aber es ist wohl so, daß der Schlüssel im Abgrund des Stromes ruht. Wer nicht selbst hinabtaucht, der bekommt ihn nicht. War nicht unserm Geschlecht geweissagt den letzten Tag des Blutes? Keiner von uns hat den letzten Tag gesehen. War das unsere Freude? So war es auch unsere Schuld. (pp. 17-18)

Dos detalles nos llaman la atención de este discurso, el primero, que muestra a un narrador afectado por los hechos que se dispone a relatar, de los que, en cierto modo, también ha sido protagonista, como se deduce de las últimas frases; el segundo es la alusión a viejas profecías que están por cumplir y que, por lo tanto, remiten a un futuro en el que deberán hacerse realidad, de modo que también este narrador está abriendo las puertas del suspense. Sin embargo, es justo decir que la gran mayoría de sus intervenciones son simples anotaciones propias de la labor de un editor desvinculado, es decir, discretas, distantes y neutrales; un buen ejemplo lo encontramos en estas líneas:

Was von dem grünem Saffianband leserlich erhalten ist, das folgt hier als Rogers Notiz:

Diarium John Dees, datiert von 1553, — also 3 bis 4 Jahre später als das »Tagebuch«.

Der Silberne Schuh des Barlett Green (p. 49)

Todo parece indicar que la única finalidad de este narrador es presentar los hechos tal cual sucedieron, dando prioridad a la verdad, incluso por encima de los deseos de su antepasado y, para ello, si es necesario, rescatar información destruida por John Dee:

Zum anderen Male findet sich hier im Diarium eine sehr sorgfältig vorgenommene Löschung des Textes von übrigens nicht allzu großem Umfang. Soweit ich urteilen kann, hat wiederum meines Urahns eigene Hand die Stelle unleserlich gemacht. [...] Es findet sich aber an dieser Stelle des Tagebuchs ein Brieffragment eingelegt. Offenbar hat es mein Vetter Roger von irgendwoher beigebracht und im Laufe seiner eigenen Vorstudien hier eingefügt, denn der Brief trägt den entsprechenden Vermerk von seiner Hand: [...] (p. 106)

Sólo hay un fragmento suyo que rompe por completo con este esquema, ya que es el único en el que deja a un lado su faceta de editor para convertirse en el narrador de sus propias experiencias:

Ich schüttelte den Kopf und las — das Schriftstück trug die steile Handschrift meines Vetters Roger —:

Es kam, wie ich es längst geahnt! Ich erwartete es, schon als ich begonnen hatte, mich mit dem verstaubten unheimlichen Nachlaß unseres Urahns John Dee zu beschäftigen. Es scheint, ich bin nicht der Erste, dem >es< begegnet. Ich, Roger Gladhill, der Herr des Wappens, stehe in der Kette, die mein Ahnherr sich schuf. Ich bin beteiligt, sehr wirklich beteiligt an diesen fluchbeladenen Dingen, die ich nun einmal berührt habe. — — Das Erbe ist nicht tot! [...] (pp. 190-191)

De nuevo se advierte la subjetividad ya apreciada en su primer discurso. En cuanto al suspense, es obvio que la alusión a temas de carácter ocultista cuyo significado y alcance no se pueden deducir del texto —así como su evidente conexión con las

extrañas prácticas de su antepasado Dee— llevan a la narración a un punto álgido, pues supone la confirmación de lo que el protagonista del primer nivel narrativo, el Barón Müller, sospecha desde el comienzo: que las experiencias de su antepasado se “heredan” a través de los manuscritos; y esto quiere decir que las extrañas circunstancias que concurren a su alrededor son también efecto de dicha herencia; en otras palabras, que él, Barón Müller y actual heredero de John Dee, es el elegido para continuar la saga familiar, y tendrá que pasar por las mismas vicisitudes que sus antepasados, de modo que los escritos que están en su poder tienen la clave de su futuro. Se trata de una nueva manifestación de la *mise en abyme*, ya que el contenido de la narración de John Roger tiene su repercusión más directa sobre los protagonistas del nivel narrativo superior, que es donde se genera un nuevo episodio de suspense.

Nos hemos reservado para el final, la acción del último narrador, que es además lector de los manuscritos heredados y el protagonista general de la obra. Aunque para el suspense su labor más destacable es la que realiza como narrador, su papel de lector no puede pasar inadvertido, pues desde un principio manifiesta sentirse atrapado por esta lectura, aunque lo haga muy tímidamente:

Sind diese Sätze für mich bestimmt? — frage ich mich. Es muß wohl so sein! [...] Was bedeutet aber das Wort »Mascee«? Es macht mich neugierig. Ich schlage nach im Lexikon. (p. 9)

Poco a poco esta sensación se hace más fuerte y se confirma:

Ich kann mich nicht einmal entschließen, die Lektüre abzubrechen. Sie fesselt mich, ich weiß nicht zu sagen warum, von Stunde zu Stunde mehr. Es wächst da aus einem Wirral von Bruchstücken ein traurig-schönes Bild aus alter Dämmerung hervor: das Bildnis eines hochgearteten Geistes. (p. 14)

Mag der Baphomet wissen was dabei herauskommt. Aber ich bin nun einmal neugierig gemacht, wie die Ereignisse eines Lebens abrollen, [...] (p. 21)

Sin duda, esta “Neugier” que se apodera del Barón en sus primeros compases de lectura, esta fuerza incontrolable que le obliga a seguir leyendo, es transmitida al otro lector, al que se encuentra fuera del hecho literario, pues está concebida para crear de nuevo el efecto de *mise en abyme*, llegando ahora a traspasar los límites de la mimesis. De esta manera se pretende que el comienzo de la obra atrape al lector real en esta intriga que se despliega en las primeras páginas y no “desfallezca” ante una novela tan extensa. Más adelante, vuelve a insistirse en esta idea, aunque ahora no sólo está implicado el Barón

como lector, sino como narrador y como protagonista, pues la lectura de los manuscritos ha dejado su huella:

Eine seltsame Neugier, ein Drang, in der Lektüre der Gefängnisauzeichnungen meines Ahnherren fortzufahren, hat sich meiner bemächtigt. Ich bin gespannt, wie nur irgendein aufgeregter Romanleser, den Fortgang der Ereignisse in dem Ketzergefängnis des blutigen Bischofs Bonner zu erfahren und zu wissen, was Barlett Green mit seinem merkwürdigen Ausruf gemeint hat: [...] (p. 71)

Ein drängendes Verlangen befällt mich schon wieder mit neuem Ungestüm, in die Geheimnisse des Deeschen Erbes immer klareren Einblick zu gewinnen, immer stärkere Bestätigungen meines eigenen Schicksals ihm zu entreißen. Diese gefährliche Neugier, ich fühle es, ist zur Besessenheit angewachsen, der ich keinen Widerstand mehr entgegenzusetzen vermag. Es ist bereits Schicksal geworden. Ich habe nun keine ruhige Stunde mehr, bis dieses Schicksal sich erfüllt hat; [...] (p. 194)

Como narrador y protagonista, su labor es mucho más versátil. Las primeras páginas de su relato son muy desconcertantes, pues están llenas de alusiones a extraños sueños y recuerdos, a sentimientos y sensaciones que están relacionados con un universo misterioso e incomprensible. Sin embargo, en este punto todavía no ha comenzado su tarea de editor y sólo habla el protagonista. Su primera acción como transmisor de la herencia de sus antepasados resulta muy reveladora por varios motivos: por una lado, porque, por ser la primera, proporciona las claves de la actitud que va a adoptar en esta faceta; en segundo lugar, porque en ella anticipa la esencia de lo relatado en los manuscritos; y, por último, porque aquí ya se manifiesta claramente la interconexión entre el relato contenido en los manuscritos y el presente del protagonista.

Veámoslo:

Nein, die Geschichte des John Dee, Spätenkels eines der ältesten Geschlechter der Inseln, der alten Fürsten und Grafen von Wales, Ahnherrn meines mütterlichen Blutes, — diese Geschichte soll nicht ganz verloren sein!

Aber ich vermag sie nicht so zu schreiben, wie ich möchte, das sehe ich ein. Es fehlen mir dazu fast alle Vorbedingungen: die Möglichkeit eigener Studien, dann das große Wissen meines Vetters auf Gebieten, die einige »okkult« nennen, andere mit dem Wort »Parapsychologie« beiseiteschieben zu können glauben. Es fehlen mir in solchen Dingen Erfahrung und Urteil. Ich kann nichts Besseres tun als mit gewissenhafter Mühe versuchen, Ordnung und einen immerhin verständlichen Plan in dies Durcheinander von Trümmern zu bringen: »behalten und weitergeben«, nach den Worten meines Vetters John Rogers. (pp. 14-15)

De estas frases extraemos dos informaciones primordiales: que el objetivo del Barón es mantener viva la memoria de sus antepasados, sin interferir personalmente en la historia, y que el narrador comete su primer “delito” desvelando la naturaleza de los hechos contenidos en el manuscrito. El fragmento continúa así:

Es entsteht freilich so nur ein brüchiges Mosaikbild. Aber ist nicht häufig der Reiz der Ruine größer als der einer glatten Bildtafel? Rätselvoll springt da die Kontur vom Lächeln eines Mundes ab zu der tiefen Schmerzensfalte über der Nasenwurzel; rätselvoll leuchtet plötzlich ein Inkarnat auf aus bröckligem Hintergrund. Rätselhaft, rätselhaft — —. (p. 15)

De repente, el discurso se vuelve personal, ya no es el narrador-editor objetivo y distante el que habla, sino el personaje; y su discurso es enigmático, como si el ocultismo que llena las páginas de los diarios de su antepasado se hubiera apoderado de él. Las fronteras entre los dos ámbitos (narrador-personaje y antepasado-sucesor) se diluyen y el resultado es un relato muy confuso. El último fragmento que vamos a destacar de esta intervención dice así:

Wochen, wenn nicht Monate wird es mich kosten, bis ich in peinvoller Arbeit diese notwendige Entwirrung des schon halb verrotteten Knäuels geschafft haben werde. Ich schwanke: soll ich es tun? Hätte ich doch nur die Gewissheit, ein Innerer zwänge mich dazu, ich würde aus reinem Trotz ablehnen und das ganze Zeug in Rauch aufgehen lassen, um — »dem lieben Gott einen Gefallen zu tun«. (p. 15)

Vemos que ahora vuelve a tomar la palabra el narrador-editor para expresar sus dudas, aunque siguen anclados algunos contenidos enigmáticos que remiten al fragmento anterior.

Este detallado análisis nos muestra que el discurso del narrador principal está especialmente concebido para generar suspense, pues lo hace a través de tres vías: en primer lugar, mediante la anticipación; en segundo lugar, mediante la introducción de elementos extraordinarios e inexplicables; y, por último, a través de la indeterminación y confusión de un discurso contradictorio e indescifrable, que no siempre se sabe a quién debe ser atribuido y que se caracteriza por su gran expresividad, gracias al vocabulario empleado, a las preguntas retóricas, las repeticiones y las frases inacabadas. Esto es un buen indicador de lo que va a ser la función de este narrador a lo largo de todo el relato.

Lo que, sin duda, crea más ocasiones de suspense es la afectación personal del protagonista por el contenido de los manuscritos y las constantes sospechas que esto genera:

Dennoch — daß ich es nur unverhohlen ausspreche —: ich kann seit Tagen das Gefühl nicht loswerden, in allem, was diese Angelegenheit der Rogerschen Hinterlassenschaft angeht, unter einem Befehl zu stehen. Ich spüre bis in die Fingerspitzen den einmal ausgesprochenen Entschluß, beim Niederschreiben dieser sonderbaren Lebensgeschichte eines meiner englischen Vorfahren nicht nach Gutdünken und nicht nach meiner Wahl zu verfahren, sondern zu

gehorchen, wie der »Janus«, oder meinewegen der »Baphomet«, mir im Traum befohlen hat:
Ich lese und schreibe, wie — »er — führt«. (pp. 71-72)

[...] um Gottes willen, welches Entsetzen überfällt mich da plötzlich?! Bin ichs, der schreibt?
Bin ich zu John Dee geworden? Ist es meine Hand? Und nicht die seine?! Nicht die seine? —
Und um Gott, wer steht dort? Ist es ein Gespenst? Dort, dort, an meinem Schreibtisch! — — —
— (pp. 163-64)

Schon der erste Blick schloß jeden Zweifel für mich aus: der von Dee so genau beschriebene
goldene Fuß, die kostbare Fassung der dodekaëderförmigen Kohle — alles stimmte: vor mir lag
das Geschenk des Barletts Green und des Grünen Engels.

Ich wage nicht, den Deckel des Kästchens zufallen zu lassen; es konnte ja sein, daß das geöffnete
Schicksal sich noch einmal vor mir zugeschlossen hätte wie einst vor John Dee, als er das
Geschenk der roten und weißen Kugeln zum Fenster hinauswarf. (p. 277)

El Barón está siendo “engullido” poco a poco por lo sobrenatural de la historia de su antepasado y constantemente insinúa la posibilidad de no ser libre en sus acciones, de no ser él en realidad, sino John Dee, y compartir su destino. Lo irracional e inexplicable de que tal posibilidad tenga lugar en pleno siglo XX es la causa principal de que se origine el suspense, así como la paulatina confirmación de que eso es lo que está sucediendo (cfr. pp. 165-167, 260 y 279). Además, a medida que se va completando la identificación del Barón Müller con su antepasado, el estupor del protagonista va en aumento, y esto se traslada de forma muy especial a su discurso, que cada vez se hace más expresivo y afectado, lo cual repercute claramente en el suspense. Por otro lado, el yo-narrador persiste en sus razonamientos lógicos, y aquello que ha confirmado como un hecho constatado, vuelve a ponerlo en duda poco después, manteniendo así la incertidumbre. El problema es que este juego de insinuaciones de ida y vuelta recorre prácticamente toda la novela, se dilata excesivamente, pues es difícil sostener esta intriga a lo largo de más de cuatrocientas páginas; el resultado es que el efecto pretendido se diluye e incluso se extingue mucho antes de que la narración llegue a su fin.

Ya hemos mencionado anteriormente que el Barón narra sus experiencias fundamentalmente en presente, a pesar de esto, la necesaria distancia que existe entre el personaje y el narrador a menudo es suficiente para crear pequeños desajustes temporales que permitan generar situaciones como las que presentamos a continuación:

Ich bin müde. Ich habe diese Nacht kein Auge zugetan. Aufruhr des Erlebnisses und der darauffolgenden Stunden verzweifelten Kampfes um die Gesundheit meines Verstandes liegen nun hinter mir in der beruhigten Klarheit einer Landschaft, über die ein schweres Gewitter mit Vernichtung und Segen zugleich hinweggerast ist. —

Wenigstens in der Frühe dieses neuen Tages, nach solch überstandener Nacht, bin ich fähig, das Äußerliche des gestrigen Erlebnisses niederzuschreiben und festzuhalten. (p. 164)

Es will mir kaum mehr gelingen, mit schreibender Hand dem Ansturm der Erlebnisse und Gesichte zu folgen, die mich überfallen (p. 296)

Es decir, que nos encontramos con la misma forma de prolepsis que ya detectamos en el narrador de los manuscritos, en la que ante todo se hace hincapié en anticipar el carácter de los acontecimientos que se van a narrar a continuación, a partir de la afectación que han provocado en el mismo narrador. Además, debido a la peculiaridad de este yo-narrador, cuya labor de editor repercute directamente en su vida personal, nos encontramos con un texto extremadamente subjetivo, en el que a menudo se mezclan los sentimientos personales con los del narrador y el editor, así se explican fragmentos como los siguientes:

Ein tief mitschwingendes Gefühl, eine unerklärliche Spannung und eine mehr als natürliche Anteilnahme an diesem Leben sagt mir, seinem Urenkel, im Innersten, daß die wahren Stürme, Schicksalsgewitter und titanischen Kämpfe hier erst beginnen, daß sie wachsen, sich steigern, übertürmen werden — — [...] (p. 163)

Se trata de una nueva prolepsis, aunque procede de un narrador que no es omnisciente, y que, técnicamente no está en posesión de los datos que avanza, pero la subjetividad de la obra permite que desde su función de personaje pueda formular tal afirmación, creando nuevas expectativas en el lector. Por otro lado, este narrador también interviene en el proceso de narración de su propia vida y, así, elide, resume o comenta, creando fragmentos tan sugestivos como el que reproducimos a continuación:

Ich muß mich hüten, mehr sagen zu wollen, denn ich fühle, wie sich mir alsbald die Gedanken wieder verwirren und die Worte nicht mehr gehorchen wollen, Ich habe Angst davor.

Ich spreche darum nicht mehr von dem unsagbar Grauenhaften, das sich in jenem Augenblick begab, wenn ich jetzt ganz trocken aufzeichne:

Es öffnete sich mir unter dem Hinschreiben der letzten Sätze gleichsam ein körperlicher Blick in die Zukunft John Dees von dem Zeitpunkt ab, bei dem sein Tagebuch abbricht. Eine Aussicht von so durchdringender Helle, als ob ich selbst dies noch Künftige mit dem späteren John Dee durchlebt hätte. (p. 165)

En otras ocasiones, la estricta focalización interna deja al descubierto los diferentes grados de información que ostentan las figuras del primer nivel narrativo, siendo el protagonista el que queda en mayor desventaja al respecto. De esta manera, se comprueba que muchas de las afirmaciones de los otros personajes (especialmente las de Lipotin, de Gärtner y de Frau Fromm) tienen un auténtico carácter proleptico que no es reconocido por el Barón, quien, sin embargo, es el más afectado por tales mensajes.

Un ejemplo muy llamativo lo encontramos en un diálogo que se produce entre Gärtner y el Barón, del que extraemos aquí un fragmento:

Mich überlief ein Schauer. Rätselhaft wie seine Rede saß vor mir die ruhige Gestalt meines Gastes. Wie von selbst formten meine Lippen die Frage:
»Und warum bist du nun hier?« —
»Weil es Zeit ist«, antwortete mit der Miene der Selbstverständlichkeit mein Gegenüber. Lächelnd fügte er hinzu:
»Ich melde mich gern, wenn man mich braucht!«
»Und du«, — so sagte ich, ohne auf den Zusammenhang meiner Worte mit den seinen zu achten, — »du bist also — — nicht mehr Chemiker und nicht mehr — — —?«
Ich bin es immer gewesen, auch als dein Freund Theodor auf die Geheimnisse der königlichen Kunst geringschätzig wie eben ein Ignorant herabsah. Ich bin und war, soweit mein Gedächtnis zurückreicht: Al-chimiker.«
»Wie ist das möglich? — Alchimist?« fuhr es mir heraus, »du, der ehemals —?«
»Der ich ehemals —?«
Da fiel mir ein, daß doch der Theodor Gärtner von ehedem tot war. (pp. 186-187)

La estupefacción del protagonista se debe en parte a lo incomprendible del discurso de su viejo amigo, y en parte a lo sobrenatural que encierran sus palabras (ya que apuntan a una nueva coincidencia con los manuscritos); sin embargo, no advierte la profundidad del mensaje que le anuncia Gärtner y que le afecta a él directamente. Quien sí lo advierte es el lector, cuyo grado de conocimiento es superior al del protagonista y por ello entiende el carácter prospectivo del mensaje; este desequilibrio de información entre el protagonista y el lector genera una nueva forma de suspense. Se trata, además, de una estrategia muy efectiva porque de esta manera se amplía a un nutrido grupo de personajes la tarea de generar este tipo de situaciones, y así se consigue una narración mucho más versátil e interesante, lo cual es muy valioso en una novela tan extensa como ésta. El mérito es aún mayor porque la presencia de este fenómeno alcanza su máxima cota precisamente en la parte central de la obra, aquella en la que se corren más riesgos de fracasar en la intención de mantener la atención del lector. Podemos decir, por lo tanto, que Meyrink se emplea a fondo en la búsqueda de nuevos recursos para mantener la tensión narrativa hasta el final.

Lo interesante de todas las técnicas que hemos destacado hasta el momento es que tienen un efecto de largo alcance porque se proyecta sobre el futuro de la narración, creando así una densa red de puntos de anclaje que recorre la obra de principio a fin y que, a medida que avanza la acción, va “engordando”, porque recibe nuevas aportaciones. De este modo, el suspense coge cada vez más fuerza y, a la vez, confiere unidad a la narración. Esta misma función tienen todos los elementos reduplicados a

través de la *mise en abyme*, pues cada vez que se confirma que un hecho de la vida de John Dee se actualiza en la de su descendiente (vid. pp. 277, 278, 281, 292, 295, 404, etc.), se revalida lo sobrenatural y por lo tanto supone una nueva vuelta de tuerca para el suspense; y esto es una constante a lo largo de la obra.

A todo lo dicho anteriormente, se suman otras estrategias narrativas cuyo efecto tiene un alcance mucho más limitado, pero que, precisamente por ello, son capaces de generar escenas muy impactantes, por lo que sirven de complemento perfecto. De entre ellas, las técnicas de focalización son las más productivas. La mayor parte de la narración transcurre en una focalización interna muy estricta, que se acompaña de constantes comentarios, reflexiones y reacciones del yo-narrador-protagonista. Sin embargo, llama la atención el tramo final de la obra, donde algunas de las escenas más impactantes están narradas con una objetividad sorprendente. Ése es el caso de la escena en la que el protagonista, junto con Lipotin, la princesa Chotokalungin y Johanna Fromm suben al castillo de Elsbethstein, allí se encuentran con unos obreros que están trabajando en el jardín, y se desarrolla la siguiente conversación:

Lipotin zog seine elfenbeinerne Zigarettenpfeife hervor und reichte sie geöffnet einem der Erdarbeiter hin.
»Wem gehört die Ruine eigentlich?«
»Niemand.«
»Aber irgendwem muß sie doch gehören!«
»Niemand. Fragen S' halt den alten Gärtner drin!« brummte einer [...] Die andern lachten und warfen sich bedeutsame Blicke zu.
Ein junger Bursche spähte begierig auf die Zigarettenpfeife, und als sie Lipotin ihm bereitwillig hinhielt, entschloß er sich zu einer Auskunft:
»Er ist net recht im Kopf, der Alte. Er spielt den Kastellan hier heroben, aber niemand zahlt ihn dafür. Er ist halt net recht im Kopf. Ich glaub, er is ein Gärtner, oder so. Immerfort grabt er im Boden. Ein Fremder ist er oder so. Hundert Jahr vielleicht is er. Uralt. Schon mein Großvater hat ihn kennt. Niemand weiß, wo er her ist. Fragen S' ihn halt selber.« Der Redefluß des Arbeiters versiegte jäh; die Kreuzpickel sausten wieder hernieder; Schaufeln warfen die Erdschollen aus den Wasserlaufgräben. Kein Wort mehr war aus den Leuten herauszukriegen. (pp. 398-399)

Resulta realmente extraño que ese yo-narrador, habitualmente tan subjetivo, no haga ningún comentario sobre la impresión que le causa la respuesta del obrero. El lector tiene la suficiente información como para reconocer lo que esas indicaciones esconden (Gärtner es precisamente el nombre de uno de los amigos del protagonista y Gardener, uno de los ayudantes de John Dee, además está el hecho de su asombrosa longevidad); sin embargo, el Barón oculta sus sentimientos. Pero la escena sigue y el protagonista y

sus compañeros entran en el interior del castillo en ruinas y allí se encuentran con ese viejo jardinero:

Plötzlich schlug der Alte, den ich für tot gehalten, die Augen auf und starre uns an.
Im ersten Augenblick glaubte ich, es sei eine Sinnestäuschung gewesen, denn der Greis war im Lumpen gehüllt, die, mit Wappenknöpfen versehen, einer Livree oder einer mit Resten von Goldfäden durchzogenen Uniform vergangener Jahrhunderte anzugehören schienen, dazu das mumienhafte gelbe Gesicht: alles hatte in mir den Eindruck erweckt, ein Toter säße hier, seit langer Zeit vergessen und vermodert.

»Ist es erlaubt, Herr Kastellan, auf diesen Turm hinaufzusteigen und die Aussicht von droben ein wenig zu genießen?« fragte Lipotin kaltblütig.

Die Antwort, die er endlich auf seine höflich nochmals wiederholte Frage erhielt, war merkwürdig genug:

»Es ist heut nicht mehr nötig. Es ist schon alles besorgt.« [...]

»Was ist nicht mehr nötig?« schrie ihm Lipotin ins Ohr.

»Daß Ihr hinauf geht und Ausschau haltet. Sie kommt heute nicht mehr.«

Wir verstanden: der Greis erwarte irgend jemand. [...]

»Es ist schon recht«, murmelte er, »es ist schon recht. Geht nur hinauf. Vielleicht ist die Herrin doch unterwegs.«

»Welche Herrin?« Lipotin reicht dem Alten das Geschenk der Fürstin hin, der aber wies das Geld mit hastiger Bewegung zurück:

»Der Garten ist besorgt; es braucht keinen Lohn. Die Herrin wird zufrieden sein. Wenn sie nur nicht solange ausbliebe! — Wenn der Winter kommt, kann ich die Blumen nicht mehr begießen. Ich warte schon seit ... seit ...« (pp. 400-401)

El lector comprende todas las alusiones y entiende que el viejo es Gardener y la señora a la que alude ha de ser la reina Elisabeth, pero ¿por qué precisamente en estas escenas tan decisivas no hay una incursión en los pensamientos del narrador? Esto es un claro caso de paralipsis, pues el autor ha preferido hacer uso de la indeterminación para generar el suspense, ha “deshabilitado” la conciencia del yo-protagonista para que en la etapa final sea la competencia del lector la que extraiga sus propias conclusiones. Es un uso renovado de lo que distinguió a la novela gótica en sus comienzos: la indeterminación como modo de crear suspense y, a la vez, provocar sentimientos subjetivos a partir de hechos objetivos¹⁶.

Otra de las grandes habilidades del autor es su capacidad de hacer de lo más simple y cotidiano una escena extraordinaria, y para ello no necesita complejas técnicas de modalización o focalización, le basta con alternar fragmentos de diferentes épocas. Su táctica es presentar en primer lugar la escena que ocurre en el presente, es decir, en la vida del Barón Müller —en la que se suelen desarrollar hechos cotidianos y normales—, para, a continuación, introducir un fragmento de los manuscritos en los que

¹⁶ Cfr. G. E. Haggerty: *Gothic Fiction... cit.*, pp. 7-8.

se aprecian claros parelelismos con lo anterior; de esta manera, tanto el protagonista del primer nivel narrativo como el lector (que comparte su punto de vista) se ven obligados a reinterpretar lo ocurrido poco antes y a considerar la posibilidad de lo sobrenatural. Esto es precisamente lo que ocurre cuando el Barón recibe la visita inesperada de su viejo amigo Grtner o cuando se anuncia la llegada de Frau Fromm, su nueva ama de llaves; en los dos casos los manuscritos que caen en las manos del Barón inmediatamente después contienen las claves que explican la repentina aparición de estos nuevos personajes: en uno se menciona a un tal Gardener, que fue un ayudante de John Dee, en el otro se habla de Jane Fromont, la que fuera su segunda esposa; la similitud de los nombres es demasiado obvia como para no comprender su conexión con la azarosa e inquitante historia de los manuscritos heredados, queda claro que la llegada de Grtner y de Frau Fromm no es tan casual ni inocente como parecía.

Por último, consideramos necesario hacer una mención especial al desarrollo del final de la obra. Como hemos visto, en esta novela el futuro del protagonista está determinado desde el principio por la vida de sus antepasados, cada uno de los personajes que se acercan a él tiene un lugar en los diarios heredados, y cada uno de los pasos que da y de las decisiones que toma le llevan al mismo punto en el que terminaron John Dee y sus sucesores; sólo el final est abierto, porque el héroe todavía tiene la oportunidad de hacer que se cumpla el designio de los Hohel Dahts. Por eso, una vez que el Barón “ha vivido” los últimos días de su antepasado y “ha observado” su muerte, el suspense sufre un nuevo repunte, porque a partir de este momento el protagonista camina solo hacia su destino. De esta manera las últimas páginas están dominadas por la incertidumbre y, por lo tanto, por el suspense.

En resumen, hay que destacar que Meyrink concibe el suspense como uno de los aspectos centrales de su última creación novelstica, pues utiliza una gran variedad de recursos para generarlo, se manifiesta de principio a fin, y su intensidad va creciendo progresivamente. A nivel interno, además, funciona como un engranaje que engloba a todos los personajes y que pone en relación los diferentes niveles narrativos, por lo que ejerce de elemento aglutinador y de coherencia.

10. 3. Lo fantástico

Gustav Meyrink permanece fiel a sus principios y nuevamente crea una novela cuyo núcleo central lo ocupa alguna de las doctrinas esotéricas que estudió y practicó en algún momento de su vida; en esta ocasión se trata de la alquimia y la transmutación de las almas en primer término y, en menor medida, del taoísmo y de diferentes variantes del yoga. Y es de aquí de donde nace todo aquello que es susceptible de formar el universo de lo fantástico.

Como hemos visto, esta obra está compuesta por varios niveles narrativos que se interrelacionan; lo primero que haremos será poner orden en esta maraña de personajes y relatos, para después comprobar en cuáles de esos niveles se llega a producir el hecho fantástico, porque, no debemos olvidar que este fenómeno ha de constatarse, en primer lugar, dentro de la ficción.¹⁷

Empezaremos por el segundo nivel narrativo, por ser el menos extenso y además ser absorbido por el relato principal. La figura de John Dee domina esta narración y también es la que se enfrenta a hechos y personajes de naturaleza extraña; ahora bien, en su labor de narrador se pueden distinguir perfectamente dos facetas: la redacción de sus diarios, que es una escritura espontánea, tormentosa y muy sentida, porque es prácticamente simultánea a los hechos, y la redacción de su autobiografía, mucho más reflexiva y calmada porque la realiza desde la distancia que imprime el paso del tiempo; por lo tanto, su actitud ante los acontecimientos que narra puede ser muy diferente a la que tuvo mientras los experimentó. En este relato, además, se intercalan diversos tipos de documentos (informes de agentes secretos y policías, leyendas, manuscritos de origen desconocido, etc.), de modo que no todas las acciones descritas —y, en concreto, no todas las relacionadas con lo extraño y sobrenatural— pasan por la conciencia de

¹⁷ Cfr. U. Durst, *Theorie der Phantastischen Literatur*, cit. En esta obra Durst postula distinguir entre la realidad tal y como se expone en el universo ficcional —a lo que denomina *Realität*— y la realidad del universo extraliterario, es decir, del mundo empírico en el que existimos los lectores, autores, críticos, etc. —a lo que denomina *Wirklichkeit*— (cfr. pp. 60-69), y considera que «Das Kriterium zur Definition eines Systems [Genres] können wir nur dem System selbst entnehmen bzw. seinen Realisationen in den Texten. Der Text selbst gibt an, was er für wahrscheinlich [den Gesetzen seiner Welt entsprechend] und was er für unwahrscheinlich [den Gesetzen seiner Welt widersprechend] hält» (p. 88); por lo tanto, lo fantástico debe producirse con arreglo a las leyes de la realidad preestablecidas en el universo ficcional, y no en comparación con nuestro mundo.

este yo-narrador; de hecho, las primeras menciones a lo sobrenatural las encontramos en el informe de un agente secreto, donde, entre otras cosas, se dice:

Hat selbiger Barlett Green auch solche nie gehörte Frechheit und Courage, daß er öffentlich aussaget [sic], es habe seine Abgötzin und Teuffelshure, die Isaüs, gänzlich unverwundbar geschaffen und trage er von ihr zur Gabe einen silbernen Schuh, damit er, wohin er wolle, zu Sieg und Triumph schreite. Ist zu Gott zu klagen, daß auch wahrheitsgemäß selbiger B. Green samt seyner Bande allenthalben unter dem Schutz Beelzebubs und seiner Obersten zu agieren scheint, sintemalen ihm bis kürzlich noch kein Gewehr, Gift, Hinterhalt noch Scharmützel den geringsten Schaden zu tun vermögend gewesen ist. (p. 23)

La normalidad con la que se asumen los hechos y personajes sobrenaturales, delata una visión supersticiosa del mundo, por lo que no se dan las condiciones necesarias para lo fantástico, ya que no se aprecia ningún tipo de confrontación entre universos diferentes; no obstante, sí sirve de alerta para el lector, que se prepara para una narración cuyo contenido rebasa los límites de lo cotidiano.

Diferentes tintes toma el relato cuando es John Dee el que pone por escrito sus propias vivencias:

— — — oh, verfluchter Tag! Verfluchte Nacht! — — — Nein, oh gebeneidete Nacht, wenn mir recht ist! — Die Feder kratzt erbärmlich, denn immerhin, meine Hand ist noch besoffen, ja besoffen! — Aber mein Geist? Klarheit über Klarheit! Und noch einmal: geh in dein Bett, du Schwein, und unterstehe dich nicht! — Eins ist klarer als die Sonne: Ich bin Herr der Nachkommen. Ich sehe in endloser Reihe entlang: Könige! — Könige sitzen auf den Thronen von Engelland! — — —
Mein Kopf ist wieder hell. Aber es ist mir, als wolle er bersten, so oft ich der gestrigen Nacht gedenke und dessen, was sich begab! Es geziemt Besinnung und Rechenschaft — (p. 30)

Este discurso tan afectado y contradictorio da paso a la narración de los extraños acontecimientos que ocurrieron aquella noche mientras estaba solo en su habitación, cuando, al mirarse en el espejo, la figura allí reflejada toma la palabra:

Dafür kam — oh eisiger Schreck! — die Stimme meines Gegenübers mit gleichmäßig sanftem, aber wie durch eine lange Röhre gesprochenem Klag:
»— werde nicht ruhen, nicht rasten, bis bezwungen sind die Küsten von Grönland, hinter dem das Nordlicht scheint, — bis ich den Fuß gesetzt habe auf Grönland und Grönland untertan ist meiner Stärke. — Wem das Grönland gegeben ist zum Lehen, dem ist das Reich gegeben jenseits der Meere und dem ist gegeben die Krone im Engelland!« —
Damit schwieg die Stimme.
Wie ich, der Betrunkene, zu Bette kam, weiß ich nicht mehr. Ein Taumel von Gedanken stürmte über mich her, es war kein Erwehren möglich. Die Gedanken brausten über mich hin, gleichsam ohne mich zu berühren.
Ich fühlte sie über mir und lenkte sie doch.
Von der Spiegelwand her schoß ein Strahl ab — — —, so etwa war der Kern aller dieser Gedankenschwärm: Sternschnuppen! — dieser Strahl hat mich getroffen und trifft, hinter mir, die Bahn der Zukunft entlang, nun alle meine Nachkommen! Eine Ursache ist geschaffen auf Jahrhunderte hinaus! — — — Etwas davon faßte ich auf und schrieb es mit schwankender Hand in mein Tagebuch. [...] (p. 33-34)

Las admiraciones y las frases inacabadas delatan el asombro y la incomprensión del protagonista, pero en ningún caso se observa una verdadera confrontación ante lo inexplicable. Y, de hecho, una entrada posterior del diario revela mejor cuál es la actitud que adopta ante estos hechos:

— Ich habe nur der Prophezeiung des Spiegels zu gehorchen. — Da war gewiß kein Betrug dabei. Die unerhörte Wirklichkeit jenes Vorgangs steht mir eingebrannt in die Seele so frisch, wie am Morgen darnach. (p. 36)

Es decir, que el primer contacto que tiene el protagonista con el universo de lo inexplicable lo acepta sin demasiados ruidos y al día siguiente no hay restos de asombro, ni dudas, ni tampoco intentos de buscar una explicación más racional; la extrañeza inicial desaparece, por lo tanto, se puede afirmar que en estos momentos aún no existe lo fantástico. Este esquema se vuelve a repetir poco después, en un fragmento que todavía pertenece a los diarios de John Dee (cfr. pp. 40-41).

Una actitud menos afectada muestra el protagonista cuando él no está implicado en este tipo de sucesos, como ocurre en la conversación que mantiene con Barlett Green en la celda, un episodio que ya forma parte del relato autobiográfico. Allí, Barlett le cuenta los extrañísimos avatares de su vida, llena de incidentes sobrenaturales y de magia, a los que Dee reacciona a veces con cierto estupor e incomprensión, aunque sin llegar a rechazarlos (cfr. pp. 59-60); pero en la mayoría de las ocasiones no hay ningún tipo de comentario, se mantiene completamente al margen de este discurso, a pesar de que es él, John Dee, quien ha puesto por escrito las palabras de su compañero de celda y, por lo tanto, ha podido interferir en su discurso, modificándolo, resumiéndolo o interrumpiéndolo (cfr. pp 61-67). Pero no lo hace, dando así la impresión de que acepta con normalidad los hechos expuestos. Esto nos lleva a otra conclusión, y es que las expectativas de encontrar una marcada diferencia en el tratamiento de lo sobrenatural entre los diarios y el relato autobiográfico analéptico no se pueden constatar, pues narrador y personaje muestran un comportamiento similar.

Sin embargo, un poco más adelante, nos encontramos con un inesperado cambio de actitud del protagonista; Barlett Green ahora sorprende a John Dee revelándole detalles de su propia vida (la de John Dee) que era imposible que conociera, y ésta es su reacción:

[...] Und wies mir das alles mit Lachen so genau, als sei er ich selbsten oder als Geist bei allem mit dabei gewesen, was ich getan, so ein Mensch auf Erden auf gar keine Weise wissen noch auskundschaften mag.

War also meines Erstaunens und auch meines heimlichen Grauens vor dem verstümmelten Rabenhäuptling und armen Sünder, so doch über die seltsamsten Gaben, Künste und Kräfte mit Lachen gebot, nicht länger mehr Herr, sondern starre ihm nur wortlos ins Gesicht und stammelte: »Der du den Schmerz nicht kennst und den äußersten Qualen des Leibes obsiegst, — der du, nach deinen Worten, die mächtige Hilfe deiner Herrin und Abgöttin, der schwarzen Isaïs, zur Seite hast und alles, auch das Verborgenste zu schauen vermagst —: was liegst du dann hier, elend in Banden und mit zerrissenen Gliedmaßen, gar bald ein Fraß der Flammen, — und gehest nicht heil hinaus aus diesen Mauern durch Wunderkraft?!« (pp. 95-6)

Esta vez lo inexplicable le afecta a él directamente, y lo hace más vulnerable, por eso Dee ahora se muestra incrédulo e insta a su interlocutor a que muestre sus habilidades delante de él. Su mente no acepta esta realidad y lo fantástico se vislumbra por primera vez en la narración. La cuestión es si se trata de un hecho aislado o si, por el contrario, se consolida a partir de este momento. De este modo llegamos a la escena en la que, después de morir en la hoguera, Barlett Green se le aparece al protagonista. Así describe John Dee la aparición de su compañero:

Da schien es mir, als öffnete sich auf eine ganz unerklärliche Weise die schwere Eisentür zu meinem Kerkerloch und der Barlett Green träte herein ohne alle Umstände und besondere Vorkehrung, und zwar gesund, aufrecht und schier gewaltig anzuschauen von Körperbau, recht fröhlich und strotzend an allen seinen Sinnen, darob mich höchstes Staunen befiehl, zumal ich freilich, als ob ich zugleich wach wäre, nicht einen Augenblick außer acht hatte, daß er vor einigen Stunden war gerichtet und verbrannt worden. Sagte ihm solches auch alsbald in ruhigem Tone und frug ihn im Namen der Dreifaltigkeit, ob er sich als ein Gespenst bekenne, oder als Barlett Green in eigener Person, wenn auch auf nicht auszudrückende Weise hereinversetzt aus einer andern Welt. (p. 103)

Se puede decir que a Dee le causa más impresión el hecho de que se abra la “pesada puerta de hierro”, que la aparición de una persona a la que había visto morir unas horas antes. Es una actitud supersticiosa, propia de alguien que cree en fantasmas y espíritus, aunque quizás justificable por ser un hombre de una época “remota”. La escena continúa, ahora mucho más mediatizada por la acción del narrador, que dice:

Sind dies aber nur gestammelte Hinterdreibreden, mit denen ich auf keine Weise die große Klarheit, Einfachheit, ja Selbstverständlichkeit zu beschreiben vermag, die ich in jenem Augenblick einer halbschlafenden Geisteswachheit zu besitzen vermeinte, denn die Einsicht in die Wahrheit von dem, was der Barlett da zu mir sprach, war wie in eine sonnenhafte Helle getaucht, so daß die Geheimnisse des Raums, der Zeit und des Seins aller Dinge ganz durchsichtig und offen vor meinem Geiste lagen. Der Barlett tat mir in dieser Stunde sehr großes Wissen meiner Selbst und meiner Zukunft kund, daß alles bei mir wohlverwahrt und bis ins Kleinste unvergessen ist.

Und mochte ich in jener Nacht auch noch zweifeln und wähnen, es möchte mich ein Irrtraum necken, so bin ich schon in so vielem, durch das wunderbarste und gleichsam verstandeswidrigste Eintreffen seiner Prophezeiungen, belehrt, daß es umgekehrt bald nur töricht von mir wäre, dem heute noch Künftigen minder zu vertrauen. Ist mir dabei nur Eines

wunderlich: was der Barlett wohl Grund gehabt haben möchte, so treulich meiner zu gedenken und mich gleichsam unter seine wohltätige Führung zu nehmen, [...] (pp. 103-104)

Ahora sí se aprecia con claridad que el protagonista de los hechos se sintió muy turbado, y dudó de aquello que estaba viendo (para Todorov la duda es precisamente la clave de lo fantástico¹⁸) porque no entraba en su lógica; en cambio, el narrador, que lo observa desde la distancia, muestra una actitud diferente: no sólo lo acepta, sino que lo hace suyo y, de este modo, pasa a formar parte del mismo universo en el que se encuentra Barlett Green.

Lo fantástico existe, pero se da en una proporción muy baja, ya que el discurso del narrador impide que se desarrolle. A partir de este momento, los encuentros con lo anormal se justifican o simplemente no se comentan. El protagonista vive una escalada tal de hechos extraños, que se hace imposible dudar de su existencia, y su actitud ante este tipo de sucesos se va acercando a la que presentará años más tarde, cuando redacta su autobiografía. Esto se aprecia perfectamente en la cita que reproducimos a continuación, en la que Barlett se le vuelve a aparecer:

Da trat in der Nacht der Barlett zu mir und spottete meiner, recht polterig lachend nach seiner ungeschlachten Art:

»Hoë, liebster Bruder Dee, so bist du also deiner zukünftigen Eheliebsten recht als ein bärenrauher Kriegsmann und Reichsschlüsselbewahrer zwischen ihre liebsten Träumen gefahren und hast die magdliche Eifersucht Ihrer Majestät artig bei den Haaren gezogen! Und da wunderst du dich, daß die Kätzin kratzt, die du wider den Strich bürtest?!« —

Da gingen mir über den Reden des Barlett die Augen auf und ich sah mit einemmale in die Seele Elizabeths und las darin wie in einem offenen Buch und verstand, daß ihre Seele nicht dulden wollte, daß ich um einer andern Sache willen solle Neigung, Eifer und Bestreben hingeben, als um ihre Person und Neigung allein! Und fuhr in barer Verzweiflung, Not und Angst in meinem Bette hoch und beschwore den Barlett bei allem, was ihm meine Freundschaft gelte, er möchte mir raten, was ich tun sollte, die gekränkte hohe Frau wiederzugewinnen. Und hat mir Barlett in jener Nacht vieles zu wissen getan aus der wunderbaren Macht einer Erkenntnis und ließ mich in der Zauberkohle, die er mir geschenkt, als er von dieser Seite der Welt abtrat, auf eine untrügliche Art erkennen, daß ich Königin Elizabeth und Lord Walsingham zu Gegnern habe, [...] Also bereitete ich mich noch in selbiger Nacht mit aller Kraft meiner überschäumenden Begier nach Vergeltung vor und folgte in allem den Weisungen des gespenstischen Barlett Green. (pp. 148-149)

¹⁸ En su conocida obra, *Introduction à la littérature fantastique*, T. Todorov expresa con claridad esta idea: «Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fanstastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» (cfr. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 29).

Aquí John Dee no sólo no se cuestiona la aparición de Barlett Green, sino que acepta todas sus consecuencias y sigue sus consejos, de modo que queda claro que también el Dee personaje ha asumido lo sobrenatural y, sobre todo, queda claro que ha aceptado la explicación que Barlett le ofrece de tales hechos; por lo tanto, en el universo de Dee no hay cabida para lo fantástico.

Todos los demás personajes que intervienen en este nivel narrativo están iniciados en las prácticas mágicas y esotéricas que aquí se describen, por lo que no muestran asombro y, menos aún, dudas, porque son ellos los que originan lo sobrenatural, igual que hará John Dee en una fase posterior, después de adquirir los conocimientos necesarios y de obtener los objetos mágicos precisos. En consecuencia, ya podemos afirmar que en este relato tan sólo al comienzo se esboza el hecho fantástico.

El primer nivel narrativo se desarrolla en coordenadas diferentes, pues la acción tiene lugar a comienzos del siglo XX, y su protagonista, el Barón Müller, es retratado como un personaje moderno, de mente razonadora y crítica, como se desprende de sus palabras:

Nein, die Geschichte des John Dee, Spätenkels eines der ältesten Geschlechter der Inseln, der alten Fürsten und Grafen von Wales, Ahnherrn meines mütterlichen Blutes, — diese Geschichte soll nicht ganz verloren sein!

Aber ich vermag sie nicht so zu schreiben, wie ich möchte, das sehe ich ein. Es fehlen mir dazu fast alle Vorbereigungen; die Möglichkeit eigener Studien, dann das große Wissen meines Vetters auf Gebieten, die einige »okkult« nennen, andere mit dem Wort »Parapsychologie« beiseiteschieben zu können glauben. Es fehlen mir in solchen Dingen Erfahrung und Urteil. Ich kann nichts Besseres tun als mit gewissenhafter Mühe versuchen, Ordnung und einen immerhin verständliche Plan in dies Durcheinander von Trümmern zu bringen: [...] (pp. 14-15)

Este punto de partida condiciona la génesis de lo fantástico, pues aquí tenemos un universo bastante bien delimitado, cuyas reglas son conocidas por los lectores, ya que son las mismas que rigen su mundo. Por otro lado, desde el punto de vista narrativo, este relato principal es mucho más complejo que el anterior, pues en él confluyen cuatro esferas diferentes: dos que pertenecen al pasado, la de John Dee y la del conjunto de los manuscritos (pues en éstos, además de los escritos de John Dee, aparece otro tipo de documentos de gran relevancia, como algunas profecías y conjuros, pero destacan sobre todo los comentarios de John Roger, el primo del que el Barón recibió esta herencia, porque son muy posteriores a todos los demás), y otras dos establecidas en el presente

del protagonista, la de los iniciados en el ocultismo (Lipotin, Assja Chotokalungin, Gärtner y Frau Fromm) y la del resto de la sociedad. De una manera u otra, las cuatro interactúan con el protagonista, y dado que en todas está presente el componente sobrenatural, hay posibilidades de que lo fantástico se dé en los cuatro niveles a la vez.

Desde el primer momento se advierte que los manuscritos heredados introducen un nuevo parámetro en la apacible vida del Barón Müller, el de lo extraño e inexplicable, y, como ya hemos expuesto con anterioridad, esto ocurre incluso antes de que comience la lectura de los mismos:

Das Wappen ist zerbrochen, — so sprach ich nur leise vor mich hin, als ich die roten Siegel löste. Niemand mehr wird mit diesem Petschaft siegeln.

Es ist ein starkes, prächtiges Wappen, das ich da — zerreiche. Zerreiche? Sonderbar, ist mir nicht plötzlich, als schreibe ich eine Lüge nieder?

Wohl breche ich das Wappen auf, aber, wer weiß: vielleicht erwecke ich es nur aus langem Schlaf! (p. 7)

Aunque aún no se puede hablar con rigor de hecho fantástico, el yo-protagonista duda de sus propios actos y llega a conclusiones extrañas. Ciento es que en estos momentos apenas tenemos información sobre su personalidad, pero en su discurso se ha afanado hasta el momento en presentar la credibilidad intachable de su familia (cfr. pp. 5-6) y, a través de ella, busca también afianzar su propia credibilidad.

Los manuscritos van a alterar su vida, despiertan en él sueños extraños que relaciona con su infancia (cfr. pp. 9-11), y dominan su propia voluntad, pues, aunque su primera conclusión es «daß es mir aussichtslos erscheint, diese Fetzen von antiquarischen Studien und alten Aufzeichnungen zu einem sinnvollen Ganzen zu ordnen» (p. 14), finalmente se ve “forzado” a continuar la lectura:

Aber ich kann mich nicht entschließen, den Plunder fortzuwerfen. Bisweilen haben Dinge mehr Macht über uns, als wir über sie; vielleicht sind sie in solchen Fällen die Lebendigeren und stellen sich nur tot. — Ich kann mich nicht einmal entschließen, die Lektüre abzubrechen. Sie fesselt mich, ich weiß nicht zu sagen warum, von Stunde zu Stunde mehr. (p. 14)

A pesar de ello, en general se observa que la historia contada en estos documentos, es decir, la de John Dee o la de John Roger, no le afecta, no hay una reacción apreciable, sólo en ocasiones, y con respecto a algún elemento en concreto, como cuando lee la palabra «Baphomet» en un manuscrito de John Roger:

Der Name »Baphomet« trifft mich wie ein Keulenschlag. Um Gottes willen, der — Baphomet!
— Ja, das war der Name, der mir nicht einfallen wollte! Das ist der Gekrönte mit dem doppelten

Gesicht, der Familientraumgott meines Großvaters! Diesen Namen hatte er mir ins Ohr geflüstert, rhythmisch den Atem stoßend, als wollte er mir etwas in die Seele hämmern, als ich auf seinem Schenkel — ein kindlicher Reiter — auf und nieder ritt:

Baphomet? Baphomet! (pp.18-19)

Sin embargo, no dedica ni una sola palabra a comentar otros detalles mucho más extraños incluidos en el discurso de su primo, como, por ejemplo, que nadie ha encontrado «den wahren Schlüssel zum Schatze des Lebens», o que él no ha conseguido ver «die Krone mit dem Karfunkel» ni se le ha aparecido «der Doppelköpfige» (p. 18). Y esto mismo debe aplicarse a la historia de Dee; por muy extraordinarios que sean los actos relatados en los documentos heredados, ninguno le causa tanta impresión al protagonista como para verse afectado por ellos. Sólo algunos nombres o hechos aislados parecen cobrar suficiente importancia como para llamar su atención, y siempre que esto ocurre se debe a que aprecia claros paralelismos con su propia vida o con sus circunstancias personales; de modo que, en realidad, lo que es susceptible de crear episodios fantásticos no es la historia contada en el manuscrito, sino las consecuencias de admitir la entrada de ese objeto en su vida:

Aus dem abnehmenden Mond? ...

Diese Worte sind mir zugetragen, fühle ich, — sie schmiegen sich an mich wie — wie schwarze Katzen—

Überhaupt, merkwürdig bedeutsam ist vieles, was mir jetzt begegnet. Oder kommt es mir nur so vor? Alles das hat, wie mir scheint, begonnen, seit ich mich mit meines Vetters, John Rogers Papieren befasse.

Was aber in aller Welt hat der abnehmende Mond — — wie Schrecken befällt es mich, und plötzlich weiß ich, warum sich mir diese zwei Worte auf die Zunge legen —: von fremder Hand geschrieben steht doch ein Hinweis darauf in John Dees Diarium! — — In dem grünen Saffianbändchen! (pp. 83-84)

De nuevo manifiesta sus dudas el protagonista, no alcanza a creer lo que le está ocurriendo, la idea de que todo esté relacionado con unos escritos le asusta. Da la impresión de que lo fantástico se abre camino en esta narración. Sin embargo, su discurso continúa así:

Und dennoch: ich wiederhole: was in aller Welt hat die geheimnisvolle Warnung eines Abergläubischen aus dem siebzehnten Jahrhundert vor schottischen Teufelsmysterien und vor den Schrecken ihrer Einweihung zu tun mit meinem Abendspaziergang und einem malerischen Mondaufgang auf dem Wall unserer guten alten Stadt? Was hat sie mit mir zu tun, was geht sie mich an, mich, der ich doch im zwanzigsten Jahrhundert lebe? (p. 84)

Expresa su voluntad de ser crítico, de imponer la razón frente a todo este cúmulo de cuestiones inexplicables que se están apoderando de su vida y el principal de sus

argumentos es, precisamente, la era a la que pertenece, donde rige una cultura alejada de la superstición que se presuponía regía en siglos anteriores. Aún así, su postura no es convincente. La puerta hacia lo fantástico sigue abierta.

Este mismo esquema se repite en innumerables ocasiones mientras el personaje está centrado en la tarea de leer, ordenar y traducir los documentos heredados. El Barón Müller se mueve constantemente entre estas dos tendencias, cada duda es acompañada de un posterior esbozo de racionalidad y crítica, pero sin llegar a decantarse nunca por una solución u otra. Y casi siempre alude a los manuscritos como origen de esto:

Etwas Grauenhaftes strömt wie feines giftiges Od von diesen Buchseiten auf mich über, so daß es nicht möglich ist, mit Aufmerksamkeit längere Zeit darauf zu schauen. Deutlich fühle ich, daß Wahnsinn, plattgedrückt und mürb wie uralter fixierter Pflanzenstaub zwischen Herbariumsblättern, auf diesen Seiten des Tagebuchs John Dees ruht, und daß Wahnsinn, gleich einem unnennbaren Fluidum, aufsteigt und meinen Kopf bedroht. Wahnsinn hat diese Blätter mit seinen unerkennbaren Zeichen bekritzelt, und die nächsten, wie noch taumelnd hingehasteten Zeilen, die wieder lesbar sind, scheinen es zu bestätigen. Sie tauchen empor, möchte ich sagen, wie das Gesicht eines knapp dem Tode des Erstickens Entronnenen.

Ehe ich fortfaire mit meiner Wiedergabe dieses Buches, will ich zu meiner eigenen Rechenschaft und um meine Erinnerung zu sichern, hier einiges anmerken:

Zuvörderst: ich habe von je das Bedürfnis gehabt, mich selbst zu kontrollieren. Dank dieser Eigenschaft konnte mir nicht entgehen: je länger ich mich damit befasse, John Rogers Erbschaft zu studieren, desto — weniger bin ich meiner selbst sicher! Ich entgleite mir bisweilen. Lese plötzlich mit andern Augen. Denke mit einem fremdartigen Organempfinden: nicht mein Kopf denkt, sondern »es« denkt räumlich weit weg von mir, weit weg von meinem Körper, der hier sitzt. Ich benötige dann diese Kontrolle, um mich zurechtzurücken aus diesem Zustand eines haltlosen Schwindelgefühls —: eines »geistigen« Schwindelgefühls! (pp. 151-152)

Es obvio que lo fantástico está presente en este fragmento, aunque el propio protagonista intente sacudirse esa idea de la cabeza. También lo es que los manuscritos son los responsables de este fenómeno; sin embargo, una vez instalado en la vida del Barón, el universo fantástico cobra vida propia y no necesita de su lectura para volver a salir a la luz:

Es war gegen sieben Uhr abends, als ich das Dee'sche Heft mit der Rückschau auf sein vergangenes Leben zu Ende übersetzte. Meine letzten Worte auf dem Papier bezeugen, daß mich der Verlauf dieser Lebensgeschichte tiefer im Gemüte ergriffen hatte, als vielleicht für einen gleichgültigen Bearbeiter alter Familienrelikten [sic] notwendig scheint. Wäre ich ein Phantast, ich würde sagen: der Dee, den ich als Erbe seines Blutes in meinen Zellen mit mir trage, ist auferstanden von den Toten. Von den Toten? Ist jemand tot, der noch in den Zellen eines Gegenwärtigen lebt? — — Aber ich will dieses Übermaß an Teilnahme nicht zu erklären versuchen. Genug, es ist da, es hat Besitz von mir ergriffen.

Es ging so weit, daß ich auf eine schwer zu beschreibende Weise nicht nur gleichsam erinnerungshaft an allen diesen Schicksalen, ja schließlich an dem Leben des eingezogen auf Mortlake mit Frau und kleinem Sohne hausenden, enttäuschten Gelehrten John Dee innerlich teilzunehmen meinte, und daß ich nur die doch nie mit leiblichen Augen geschaute Umgebung des Hauses, die Stuben, die Möbel und die mit jenen Gegenständen einst irgendwie verknüpft gewesenen Empfindungen John Dees sozusagen mitzuspüren begann; sondern daß ich, darüber

weit hinaus, das kommende, das herandrohende Lebensschicksal dieses mehr seelisch als welttätigen Abenteurers, meines unglücklichen Urahns zu fühlen, ja zu sehen begann, und zwar mit einer unheimlichen, schmerzhaften und beklemmenden Kraft —, als ob es mein eigenes vorbestimmtes unabwendbares Geschick sei, das da wie eine schwarze, schwere Wetterwand vor meinen inneren Augen eine Art von seelischer Landschaft überschattete als Bild meines eigenen Innern.

Ich muß mich hüten, mehr sagen zu wollen, denn ich fühle, wie sich mir alsbald die Gedanken wieder verwirren und die Worte nicht mehr gehorchen wollen. Ich habe Angst davor. (pp. 164-165)

El protagonista ha perdido la batalla contra lo sobrenatural, porque se ha apoderado de su vida y no le queda más remedio que aceptarlo; sin embargo, su mente, aún razonadora, parece querer defenderse de esa idea, se plantea dudas; sus percepciones y su mente se han disociado y van por caminos diferentes. La vacilación propia de lo fantástico sigue en pie.

Más avanzada la narración, llegamos a algunas de las escenas que causan un mayor asombro, aquellas en las que el Barón se enfrenta directamente y en su vida real al hecho fantástico. Esto ocurre a través de algún objeto mágico que lo hace posible. En el primer ejemplo este objeto es un espejo verde, el Barón se mira en él y es transportado a una situación vivida pocos minutos antes, sólo que ahora el fluir de los hechos toma un rumbo distinto: en la estación de tren espera la llegada de su viejo amigo Gärtner y, al contrario de lo ocurrido antes, ahora su amigo sí llega:

War mir da nicht plötzlich zumute, als stünde ich nicht in meinem Zimmer, sondern auf dem Nordbahnhof und sei umwogt von dem Gedränge der vor der Schranke Wartenden und mit dem Schnellzug angekommenen Reisenden? Und mitten aus dem Gewühl grüßt mich Doktor Gärtner mit geschwenktem Hut!? (p. 180)

Pero todo lo que ocurre a partir de este momento está como cubierto de una pátina que le da a la escena una apariencia muy extraña:

Einen Augenblick schoß es mir durch den Kopf: seltsam, daß er gar kein Gepäck mithat (p. 180)

Draußen vor dem Bahnhof nahmen wir einen Wagen und erreichten in eigentlich geräuschlos gleitender Fahrt sehr bald meine Wohnung. (p. 180)

Daher reichte es bei mir auch nur zu einem flüchtigen, gleichsam zerstreuten und nebensächlichen Staunen, als ich zu bemerken glaubte, daß einiges in meinem Zimmer nicht ganz so stand, wie ich es gewohnt bin. (180)

»[...] Dennoch: vieles von dem, was — einstmals war — glaube ich wiederzufinden — glaube ich sozusagen unverändert in dir wiederzuerkennen — — und dennoch — dennoch: — — verzeih mir — — bist du wirklich der Theodor Gärtner? Ich, ich habe dich anders in der Erinnerung; — nein: du bist nicht der Theodor Gärtner, den ich früher gekannt habe, — das — das sehe ich, das fühle ich deutlich, — — ohne daß du mir deswegen weniger bekannt — weniger — wie soll ich sagen: weniger nahe, weniger befreundet wärest —«

Theodor Gärtner neigte sich mir noch näher zu, lächelte und sagte:
»Betrachte mich ohne Scheu genauer, vielleicht fällt dir doch wieder ein, wer ich bin!«
Etwas würgte mich in der Kehle. Ich bezwang mich aber und lachte einigermaßen gezwungen und rief:
»Du darfst mich nicht verspotten, wenn ich dir gestehe, daß mich seit deinem Eintritt hier in — in meiner Wohnung« — ich sah mich fast scheu im Raume um — »ein gewisses Befremden befallen hat. [...]« (p. 183)

Es obvio que el Barón está confuso, no termina de entender lo que ocurre delante de sus ojos y también la conversación que mantiene con su amigo le resulta enigmática. El final de esta extraña escena se produce de forma repentina:

Ein krachender Donner, als stießen Gewehrkolben mit aller Gewalt an zolldicke Türen, ließ mich auffahren: Ich saß in meinem Studierzimmer allein, vor mir stand Lipotins Geschenk, der alte englische, grünüberlaufene Spiegel im florentinischen Rahmen; nichts mehr von der gewohnten Umgebung war im geringsten verändert, aber an meine Tür pochte es soeben zum zweitenmal mit sehr bescheidenem, keineswegs donnerähnlichem Ton. [...] Meine Uhr wies auf zweiundfünfzig Minuten nach sieben. Ich selbst war also seit kaum zehn Minuten zu Hause. — (pp. 192-193)

Ahora se hace evidente lo que se intuía desde un principio: que se trataba de una experiencia anormal o extraordinaria. A pesar de ello, el protagonista ya no parece asustarse o dudar, tampoco intenta buscar una explicación más lógica, y no lo hace ni en el momento inmediatamente posterior a los hechos, ni en una reflexión más tardía, como se aprecia en la cita siguiente:

Dies alles ist am gestrigen Abend genau so geschehen, wie ich es hier zu Papier gebracht habe. Immer tiefer, so will es mir scheinen, blicke ich in die abgründlichen Zusammenhänge, die irgendwie zwischen meinen eigenen Erlebnissen und den Schicksalen meines Ahnherrn, bestehen. Nun ist da auch schon der »Grüne Spiegel« leibhaftig in meiner Hand, von dem er in seinem Tagebuch spricht. (p. 193)

A partir de este momento ya no se puede volver a hablar de experiencias fantásticas, puesto que el protagonista acepta lo sobrenatural como parte de su vida, y lo hace a la luz clarificadora de las experiencias de sus antepasados, ya que son éstas las que contienen las claves para entender el rumbo que está tomando su vida. Por eso ya no se asombra cuando siente que vive en primera persona la vida de un antepasado. Al final, su cuerpo físico muere en un incendio provocado por sus pensamientos, y llega a Elsbethstein, allí supera la prueba final, vence en la batalla contra la schwarze Isaüs, y entonces es cuando el Barón es recibido por Gärtner en el castillo de Elsbethstein:

Vor mir steht Theodor Gärtner wieder und nennt mich: Bruder.
Ich höre sprechen, und wenn auch viele Worte untergehen in dem Brausen des Jubels, der in mir ist, so verstehe ich doch alles, was er sagt und befiehlt. — Ich fühle: vor mir dehnt sich die güldene Kette von Wesen des Lichts, und ein Glied wird gelöst, um mich, das neue Glied,

einzufügen. Ich weiß auch: es ist kein symbolischer Ritus, wie er als Abglanz von den Menschen des irdischen Schattenreichs da und dort in Konventikeln als »Mysterium« vollzogen wird, sondern es ist ein wirkendes, lebendiges, lebenspendendes Begegnis in einer andern Welt. — — »Aufgenommen, berufen, erwählt wirst du sein, John Dee!« — so schlagen im ruhigen Gesang meines Blutes die Pulse. — — — (p. 510)

Como puede apreciarse en el fragmento precedente, todo ocurre con absoluta normalidad, a pesar de lo alejados que están estos hechos de la “realidad” en la que vivía su protagonista, el Barón Müller, antes de comenzar la lectura de los manuscritos.

Por lo tanto, lo fantástico ha estado presente en esta narración, especialmente en el primer tercio, pero después, a medida que lo esotérico ha ido penetrando en la mente y en la vida sensorial del protagonista, se ha empezado a desdibujar para terminar desapareciendo.

Sin embargo, aún queda un último escollo por resolver: la relación entre el protagonista y el resto de la sociedad de su época. Lipotin, Gärtner, Assja Chotokalungin y Frau Fromm representan esa parte de la sociedad que está en contacto con la magia y el esoterismo; los tres primeros son conscientes de ese hecho y lo practican activamente; Frau Fromm, en cambio, corre la misma suerte que nuestro protagonista. Por lo tanto, lo sobrenatural llega a través de los tres primeros personajes mencionados —y en el caso de Frau Fromm también a través de sus “recuerdos de otras épocas”— y choca contra la lógica de los otros dos. El proceso es idéntico al que ya hemos descrito anteriormente para el Barón Müller: se pasa del asombro inicial, al rechazo, de aquí las dudas e intentos inútiles de encontrar explicaciones lógicas, y por último llega la aceptación de lo sobrenatural en sus vidas.

El resto de la sociedad, es decir, el común de las personas que habita en esa gran ciudad anónima en la que viven nuestros protagonistas, sólo está representado en una única ocasión, en las últimas cuatro páginas, donde aparece insertada una noticia del periódico local, llamado «Städtisches Intelligenzblatt». La noticia ilustra los sucesos que han sido observados en torno a la casa del protagonista, del que por fin se desvela el nombre. Veamos algunos fragmentos:

Das Spukhaus im XIX. Bezirk

Wie unserer verehrlichen Leserschaft bekannt und sicherlich noch lebhaft in Erinnerung ist, brannte das schöne Haus Nur. 12 in der Elisabethstraße im verwichenen Frühjahr bis auf die Grundmauern nieder. Seltsamerweise war das Feuer damals auf keine Weise zu löschen

gewesen. Die Geologen meinen, es könnte sich vielleicht um eine Art vulkanischer Flammen gehandelt haben, da ja auch in Elsbethstein ähnliche unterirdische Ausbrüche beobachtet wurden. Ein schottischer Erdarbeiter, der mit anderen Taglöhnnern beim Aufräumen des Schuttens behilflich ist sagt, dergleichen käme in seiner Heimat häufig vor; man nenne es in Irland und Schottland: Sankt Patricks Loch! [...] Dazu wäre allerdings zu bemerken, daß der Besitzer des Hauses als nicht recht normal im bürgerlichen Sinne galt. So weit die Tatsachen. Überaus beklagenswert erscheint es uns, daß auch hier, wie ja zumeist in unaufgeklärten Fällen, die Natter des Aberglaubens ihr widerwärtiges Haupt zischend erhebt! [...] Man berichtet uns Tag für Tag von der gespenstischen Erscheinung einer schlanken Dame (Sittenpolizei!?) in schwarzsilbernem Gewande, die öfters rasch und wie suchend gewisse Teile des Brandplatzes durchirre. Ein übrigens der christlich-sozialen Partei angehöriger und darum gewiß über den Verdacht der Phantasterei völlig erhabener Hausbesitzer aus der Nachbarschaft, der gerade dieser Erscheinung seine besondere Aufmerksamkeit widmete und ihr öfters nachging, um sie auf die Unschicklichkeit, zu nächtlicher Stunde in so eng anliegender, der Stunde keineswegs angepaßter Kleidung umherzugehen, aufmerksam zu machen, — behauptet, so oft sie verschwunden sei, soll kurz nachher an ihrer Stelle eine splitternackte Frau aufgetaucht sein, die ihn habe umgarnen wollen. [...] (pp. 519-521)

La noticia no hace sino confirmar que los episodios vividos por el protagonista del primer nivel narrativo han sucedido realmente y no sólo en su imaginación (lo cual podría esperarse de una persona a la que se califica de “no normal”, como es el caso), pero lo realmente interesante es que describe la percepción que de estos hechos tiene la sociedad del momento, y a este respecto vemos que la versión oficial busca normalizar los hechos, dotarlos de una explicación lógica, rechazar la “víbora de la superstición” que aún sigue viva entre algunos vecinos. Por lo tanto, el final deshace el hecho fantástico.

En resumen, la obra presenta una lucha constante entre la razón y lo sobrenatural en los diferentes niveles narrativos, que parece no decantarse nunca por una u otra solución, ya que una buena parte de este extensísimo relato transcurre entre las dudas de los protagonista y las oscilaciones entre una y otra postura. Por lo tanto, para Todorov, existiría lo fantástico, de la misma manera que se puede apreciar con claridad el “riß” del que habla Caillois¹⁹. Sólo cuando el Barón deja de asombrarse, o de preguntarse por las causas de estos sucesos desaparece lo fantástico. Al final, el periódico lo explica todo razonablemente, siguiendo el esquema algo simple de Radcliffe.

¹⁹ Cfr. R. Caillois, «Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction», *cit.*, pp. 45-46.

10. 4. Representación de las emociones

La distinción entre *hablante* y *conciencia* propugnada por Ann Banfield²⁰, no siempre es posible establecerla en esta obra, pues ambas funciones son desempeñadas por la figura del narrador, que es a la vez el protagonista; y, en consecuencia, los actos comunicativo y expresivo se mezclan constantemente. Esta afirmación es válida para los dos niveles narrativos de la novela, ambos configurados como relatos autodiegéticos.

También hay que tener en cuenta que este tipo de relato se caracteriza por ser muy subjetivo —el principal elemento focalizador es el mismo narrador-protagonista, lo que restringe mucho la percepción de la realidad²¹— y directo, y por predisponer al lector a la empatía con el narrador-protagonista.

Lógicamente, este punto de partida es muy significativo para el aspecto que nos proponemos estudiar en este epígrafe, pues todo apunta a que la obra reúne las condiciones necesarias para que el mundo interior de los personajes ocupe un lugar muy destacado. Y esto, además, supone una conexión importante con el género gótico originario, pues es un hecho indiscutible que, desde sus comienzos, estas obra se caracterizaron, por «the subjectivity of the writer»²², pero también por despertar la subjetividad del lector; para ello incluso atienden de forma especial al desarrollo, aún tímido, de la psicología de los protagonistas tal y como afirma Varma²³. Para estos transgresores góticos, como también para los surrealistas más de un siglo después, el interior de las mentes de los individuos, aquello que permanece oculto en nuestro

²⁰ A. Garrido resume la teoría de Banfield diciendo que «Así, pues, dentro de la lengua habría que separar un doble tipo de usos: el puramente comunicativo —que se ajusta a los mecanismos convencionales— y el simplemente expresivo (portavoz de la conciencia, que rehúye la norma. A la luz de esta distinción la autora procede a la separación entre hablante y conciencia (personaje) en el ámbito del discurso narrativo» (cfr. A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, cit., p. 109).

²¹ Para el concepto de *punto de vista* cfr. *ibidem*, pp. 121-138.

²² D. Varma, *The Gothic Flame..., cit.*, p. 208.

²³ El autor afirma al respecto: «Indirectly, by tracing in fiction the progress and consequence of one strong, indulged passion, another trait adopted from the drama, they gave an impetus towards that science of psychology which was to turn into a craze and fashion a hundred years hence. They forecast the technique of the future novel by presenting certain subtle studies of character-physionomy. Thus, by portraying mental states and emotions of characters, they enlarged the scope of the novel, and by sounding the whole gamut of fear, pointed towards the psychological novel of over a century later» (*ibidem*, p. 215).

subconsciente, es al menos tan real como lo que tiene lugar en el exterior; las similitudes entre unos y otros quedan patentes en estas frases de Botting:

The main doctrine of the Surrealist school is that there exists a world more real than the normal world, and this is the world of the unconscious mind. Their aim is to achieve access to the repressed contents of the unconscious, and then to mingle these elements freely with the more conscious images. In fact they, like Freudian psychologists, find a key to the perplexities of life in the material of dreams.²⁴

Los compases iniciales del libro ya manifiestan claramente esta tendencia hacia lo subjetivo, pues nos sumergen directamente en la conciencia de un protagonista aún desconocido que expresa sus sentimientos.

Dicho esto, a continuación profundizaremos en la configuración y el tratamiento de las emociones en cada uno de los niveles narrativos que componen la obra. Lo primero que se constata es que hay ciertas diferencias entre los dos niveles principales. Así, en el relato secundario hay dos tipos de actos narrativos, que también dan origen a un tratamiento diferente del mundo interior de los personajes. Por un lado están los diarios, donde la escritura es prácticamente simultánea a los hechos y, por lo tanto, apenas hay distancia entre el narrador y el personaje; por el otro, se encuentra el relato retrospectivo del protagonista, donde sí es posible diferenciar ambos discursos. Obviamente el discurso de los diarios es muy directo y expresivo, y, con frecuencia, la narración de las emociones prevalece sobre la de las acciones, como en este caso:

Charfreitag.
Ist das Schwein hinter dem Spiegel wieder erwacht?
Glotzt mich wieder der Besoffene an? Wovon bist du besoffen, Dreckseele!
Von Burgunderwein? —
Nein, gestehe, Jammerlappen, du bist besoffen von Angst!
Herrgott, Herrgott! Meine Ahnungen! Es geht mit den Ravenheads zu Ende. Man hat sie umstellt.
Der Guwerneur [sic] — ich speie ihm ins Gesicht, ich spucke ihm zwischen die Zähne, — Seiner Lordschaft!!! —
Mensch besinne dich! Ich werde noch einmal die Ravenheads mit eigener Faust anführen. — Die Ravenheads, meine Kinder, Hoë! Hoë!
Furchtlos, old Johnny, furchtlos! —
Furchtlos!! (pp. 39-40)

Los hechos que provocan esta reacción del protagonista no son mencionados, quedan desdibujados detrás de tal explosión de sentimientos, presentados de forma directa, sin

²⁴ F. Botting, *Gothic*, cit., p. 222.

apenas pasar por el filtro del narrador. En cambio, el relato retrospectivo muestra un mayor equilibrio entre las emociones y las acciones:

Am Abend jenes Tages, als meine Sorge und Ungewißheit über mein Schicksal aufs höchste gestiegen war, drangen Hauptmann Perkins und Bewaffnete des Blutigen Bischofs — wie man mit Recht jenes Scheusal in Menschengestalt genannt hat, welches als Bischof Bonner in London wütete — bei mir ein und verhängten Haft über mich im Namen des Königs: im Namen Edwards, des schwindsüchtigen Kindes! Mein bitteres Lachen erboste die Häscher nur noch mehr, und mit Not entging ich der Mißhandlung. (p. 50)

Por su parte, el primer nivel narrativo, que es el más extenso, está compuesto por las vivencias en tiempo presente del yo-protagonista, el Barón Müller y, por lo tanto, aquí también se hace difícil diferenciar el discurso del narrador del del personaje, porque ambos son prácticamente idénticos. Por otro lado, este protagonista del primer nivel, en su función de editor de los manuscritos heredados (los que conforman el segundo nivel narrativo), pretende adoptar una postura de rigurosidad científica frente a ellos, como se aprecia en los fragmentos seleccionados:

Es war spät in der Nacht, als ich gestern nach langem Sinnen über das Schicksal meines Vetters John Roger und über die Vergänglichkeit aller Hoffnungen und Dinge mich vom Tische erhob, um das genauere Durchprüfen der Hinterlassenschaft dem kommenden Tage zu überlassen. (p. 9)

Wochen, wenn nicht Monate wird es mich kosten, bis ich in peinvoller Arbeit diese notwendige Entwirrung des schon halb verrotteten Knäuels geschafft haben werde. (p. 15)

Der Pergamentstreifen, den der Geheimagent seinem Brief an den berüchtigten »Blutigen Bischof Bonner« im Jahre 1550 angeheftet hat, lautet wörtlich wie folgt — mein Vetter John Roger hat als Erläuterung hinzugefügt, daß [...] (p. 27)

Y esto contrasta fuertemente con la excesiva afectación que muestra con respecto a sus propias experiencias. Este tratamiento tan dispar entre ambos planos hace pensar en una marcada diferenciación entre el yo-protagonista y el yo-editor-narrador; sin embargo, la presumible dualidad de este personaje se desvanece ya en los primeros compases de la obra, cuando el protagonista descubre que los documentos están relacionados con su propia vida y, por lo tanto, se convierten también en algo personal.

De esta primera visión general se desprende, ante todo, que prevalece el tipo de discurso más afectado, aquel en el que la voz del narrador y la del personaje se funden en una sola porque están experimentando las vivencias simultáneamente. Esto ocasiona que el texto esté constituido, en su mayor parte, por reflexiones, pensamientos y

sentimientos, dejando en un segundo plano las acciones, las cuales muy a menudo tan sólo se vislumbran por detrás del flujo de las emociones.

En cuanto a las técnicas discursivas con las que se expresa el flujo de sentimientos y sensaciones, es pertinente señalar que no requieren un análisis demasiado exhaustivo, ya que apenas presentan innovaciones y ni siquiera superan las empleadas por el mismo autor en otras novelas. La psiconarración, donde la voz del narrador es perfectamente reconocible, constituye el tipo discursivo conductor de la mayor parte del relato, y éste va dando paso a otros tipos menos sujetos a esta figura, como los monólogos autocitados o el estilo indirecto libre. También hay algunos fragmentos donde se atisba un discurso más intenso y menos deudor de la instancia narrativa, la cual incluso llega a desaparecer fugazmente:

John Rogers Erbschaft ist also lebendig geworden! Ich bin nicht mehr imstande, die Rolle des unbeteiligten Übersetzers weiter zu spielen. Ich bin beteiligt, irgendwie beteiligt an diesen — diesen Dingen hier, diesen Papieren, Büchern, Amulettchen, und — an diesem Tulakasten. — Nein doch: der Tulakasten stammt ja nicht aus der Erbschaft! Er stammt von dem toten Baron — — von Lipotin stammt er, von dem Mascee-Abkömmling! Von dem Mann, der die Lanzenspitze bei mir sucht für die Fürstin Chotokalungin! — — alles, alles hängt zusammen!! — Aber wie? Sinds Nebelketten, Rauchbänder, die über Jahrhunderte herüberwehen und mich fesseln, mich unfrei machen?! (p. 168)

La sucesión de frases inacabadas, de repeticiones de palabras y estructuras, de exclamaciones y preguntas retóricas obedece a un discurso muy espontáneo y directo, que verbaliza el fluir de pensamientos del protagonista a tiempo real. Sólo hay una pequeña huella del narrador, los dos puntos que introducen la tercera frase; todo lo demás se corresponde en forma y fondo con un *monólogo interior*²⁵. En el fragmento que reproducimos a continuación, se observa claramente cómo la función del narrador va perdiendo fuerza y dejando paso a una brevísimas corriente de conciencia (aunque

²⁵Para Antonio Garrido «el monólogo interior constituye, al lado del estilo indirecto libre, una de las grandes innovaciones de la narrativa contemporánea. El procedimiento [...] responde a la necesidad de dar salida al mundo interior del personaje de forma no mediatisada. En este sentido cabe reseñar que la aparición de esta técnica podría verse como un reflejo de las preocupaciones de la psicología y epistemología del momento: el descubrimiento de los móviles ocultos del comportamiento humano y, en general, la exploración de las zonas más profundas de la conciencia (S. Freud, H. Bergson, etcétera). [...] En el plano teórico el primer formulador y cultivador del monólogo interior fue E. Dujardin. [...] Un rasgo destacado de este procedimiento es la relativa incoherencia a que da lugar al plegarse el discurso a las sinuosidades y saltos del pensamiento y el hecho de que se trata de un discurso no pronunciado y captado en el momento mismo de su producción, sin que el sujeto haya tenido tiempo para organizar lógica y lingüísticamente sus ideas, sentimientos o sensaciones» (A. Garrido, *El texto narrativo*, cit. pp. 284-85).

aquí también está introducida por el signo ortográfico de los dos puntos) para luego volver a tomar las riendas de la narración de pensamientos:

Der Engel sagte es schneidend, noch schneidender, als früher seine Stimme klang. Es berührte mich ... ich wage es nicht zu denken: ... als ob ... nein, ich will nicht, daß es mein Mund ausspricht, solange ich Macht über ihn habe, und die Feder es niederschreibt, solange ich sie daran hindern kann. (236)

Pero la enorme subjetividad de esta obra, no depende sólo de la abrumadora presencia de la vida interior de los protagonistas, sino también de la confusión creada en torno a la identidad de los narradores de los dos niveles narrativos. De nuevo las comparaciones con *Der Golem* son inevitables, pues, si en la primera novela de Meyrink se juega con la idea de que los dos narradores son en realidad el mismo personaje y sólo el final aclara que no es así; en ésta se desarrolla el proceso contrario, ya que se parte de dos narradores claramente diferenciados, pero bajo la amenaza constante de su “ fusión” en una única entidad, como al final ocurre. Por lo tanto, se puede afirmar que toda la diégesis pasa por la conciencia de un único personaje, el Barón Müller, ya que los únicos acontecimientos de los que él no participa personalmente —que son los descritos en los documentos heredados—, los asume como experiencias propias a través de la lectura y, sobre todo, a través del proceso de fusión con su antepasado. Si a esto añadimos el hecho de que, salvo en escasas excepciones, la obra está configurada bajo una focalización interna²⁶ centrada en este personaje, se hace evidente el elevadísimo grado de subjetividad que alcanza.

Sin embargo, lo expuesto hasta el momento no es suficiente para vincular la obra con la novela gótica. Como ya expusimos en el epígrafe dedicado al género gótico, son muchos los críticos que coinciden en que lo que persiguen este tipo de obras es crear afectación en el lector²⁷, que se genera a través de su identificación con los

²⁶ Como bien precisa Antonio Garrido, cuando Genette define la *focalización interna* (G. Genette, *Figuras III*, cit., pp. 244-45), no incluye en ésta la que se realiza sobre el propio narrador porque «en este caso se acumula un notable volumen de información cuya fuente es doble [...]: la proporcionada por el yo-personaje en el momento de la historia y la que proviene del yo-sujeto de la enunciación narrativa» (A. Garrido, *El texto narrativo*, cit., p. 135), pero en la presente obra, el yo-narrador coincide con el yo-personaje porque habla siempre desde el presente inmediato, o casi inmediato, no hay lugar para la reflexión posterior, por lo tanto, sí es un texto con focalización interna.

²⁷ Son muchos los críticos literarios que consideran que la afectación del lector es una de las características más genuinamente góticas; junto a las manifestaciones más actuales de G. E. Haggerty (véase de nuevo G. E. Haggerty, *Gothic Fiction / Gothic Form*, cit., pp. 6-8) o F. Botting (véase de nuevo F. Botting, *Gothic*, p. 4), mencionamos aquí también el planteamiento de R. D. Hume, quien enumera las

protagonistas de la novela, porque, no lo olvidemos, lo gótico bebe de las fuentes del teatro shakespeariano y de los *romances* ingleses²⁸, entre otros. Y esto es lo que tiene que dominar también en la representación de las emociones.

Básicamente existen dos maneras de representar el mundo interior de los personajes: a través de las palabras pronunciadas o simplemente pensadas, o bien, con más sutileza, describiendo los gestos que acompañan y refuerzan sus acciones y/o sus palabras. Ambas posibilidades están ampliamente representadas en esta extensa obra, y aunque la mayoría de los casos no pasan de ser ejemplos más o menos estereotipados y que no revisten demasiado interés, también se observa en otros muchos ejemplos ese especial esfuerzo propio de las novelas góticas por crear estados subjetivos a partir de realidades objetivas. Como ya hemos visto en ocasiones anteriores, una de las fórmulas más eficaces se consigue al reflejar la exteriorización de los sentimientos a través de las descripciones:

Ich beiße die Zähne zusammen: ich zwinge mich zum Niederschreiben bis zur letzten Minute.
Sie schlagen mit Hämtern an meine Eichtür. Nur Ruhe, so leicht ist sie nicht zu zertrümmern, und ich will, ich will, ich muß zu Ende schreiben. (pp. 41-42)

[...] — *schrie der Bischof, dunkelrot im Gesicht vor knirschender Wut und fletschte, da ihn die Worte fast erstickten, die Zähne.* Aber Barlett Green lachte gellend und schwang sich auf seinen haltlosen Gliedmaßen immer heftiger hin und her, daß mich bei dem Anblick das Grausen schüttelte. (p. 89)

Und als ich ihn, [...], dringender befrug und ihm gleichzeitig beweisen wollte, daß er das Widersinnigste und Allerunwahrscheinlichste verspreche, *kollerte sein Lachen so unheimlich, als nur je in seinem Leben aus ihm hervor und er sagte: [...]*²⁹. (pp. 104-105)

Ejemplos similares a los expuestos se encuentran repartidos a lo largo de toda la narración en gran número. Un caso más curioso es el que presentamos a continuación:

características de las novelas góticas de la siguiente manera: «What techniques, objectives, and concerns do these novels have in common? One of their most prominent concerns, though seldom discussed, might grondiosely be called a psychological interest. As early as Walpole (1764) there is a considerable amount of concern for *interior* mental processes. [...] The true Gothic novels pick up and advance the sort of psychologizing which Richardson began in Clarissa (1748). I say “advance” because [...] they move into deeper and more emotionally complex situations. [...] Another distinctive feature of the early Gothic novel is its attempt to *involve* the reader in a new way. [...] in Gothic writing the reader is held in suspense with the characters, and increasingly there is an effort to shock, alarm, and otherwise rouse him. Inducing a powerful emotional response in the reader (rather than a moral or intellectual one) was the prime object of this novelist» (R. D. Hume, «Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel», cit., pp. 283-84).

²⁸ Cfr. F. Botting, *Gothic*, cit., pp. 24-31; y D. Varma, *The Gothic Flame...* cit., pp. 23-30.

²⁹ La cursiva es nuestra.

Ich saß mit völlig betäubten Sinnen, unfähig eines Wortes, aber auch unfähig, meine Gefühle zu meistern, die in meinem Gesichte wohl ein ganzes Theater von aufgeregten Leidenschaften darstellen mußten, denn ich merkte, wie mich der Fremde unterweilen scharf ins Auge gefaßt hielt und ihm darum nichts von all meiner Erregung entging. Ich gedachte auch keineswegs, ihm etwas zu verbergen, klappte das Buch zu und sagte: [...] (p. 216)

La imprecisión es máxima en este párrafo, pues en realidad no hay ninguna descripción de los gestos realizados por el yo-narrador; sin embargo, éste deduce cómo debió de ser la expresión de su cara a partir de la reacción de su interlocutor. Por lo tanto, es la imaginación particular de cada lector la que debe reproducir la parte más interesante de la escena; se trata de un nuevo camino para expresar lo que es subjetivo a través de un lenguaje más objetivo, como es el de la reacciones.

En otras ocasiones la obra nos sorprende con fragmentos textuales en los que se aprecia una clara teatralización del enunciado, y no sólo por la presencia de largos diálogos en los que los personajes exponen y razonan sus diferentes puntos de vista con respecto a un tema en concreto, sino porque las intervenciones del narrador en estos diálogos adoptan las características típicas de las acotaciones teatrales, como bien se aprecia en los ejemplos que presentamos a continuación:

[...] als der Barlett mit unbeschreiblicher Fassung und Unerschütterlichkeit den Kopf gegen mich wandte und gröhnte:

»Ein Junker, hier bei mir auf der Streu?!— Dank für die Ehre, Bruder Bischof. — Dachte schon, einen Schneider habet Ihr mir zur Gesellschaft geben wollen, Einen, der in Eurer guten Schule lernen soll, wie ihm vor Angst die Seele zur Hosen hinausfährt?« [...] Inszwischen verbarg Sir Bonner seine Enttäuschung über den schon zum andernmal fehlgegangenen Panthersprung auf seine beiden Opfer hinter einem gähnenden Geknurre, das in der Tat nicht übel an den greulichen Unmutslaut einer großen Katze gemahnte.

»Du willst also diesen da nicht kennen, nicht von Person und nicht von Namen, mein guter Meister Barlett?« — schmeichelte der Bischof nach seiner Art aufs neue. Aber Barlett Green brummte nur unwirsch dagegen: [...] (pp. 87-88)

Er unterbrach mich mit unverminderter Gleichgültigkeit im Tonfall:

»Selbstverständlich, Verehrtester, werde ich die Lanze an Sie verkauft haben.«

Seine Augendeckel hingen tief herab; seine Finger stopften Tabakfasern in das Mundstück einer Zigarette zurück. Sein ganzes Aussehen war gesättigt mit Selbstverständlichkeit. Ich aber fuhr auf: »Was für Scherze, mein Bester! Niemals habe ich dergleichen Dinge bei Ihnen gekauft. [...] Sie irren auf eine Weise, wie ich es kaum verstehen kann!«

»So?« antwortete Lipotin träge. »Nun, dann war es eben früher, daß ich Ihnen die Waffe verkauft habe.«

»Niemals! Nicht kürzlich und nicht früher! Begreifen Sie doch! — Früher!! Was soll das heißen?! — Seit wann kennen wir uns überhaupt? Seit einem halben Jahr, und für diese Zeitspanne müßte Ihr Gedächtnis wahrhaftig ausreichen!«

Lipotin sah mich schräg von unten herauf an und antwortete: »Wenn ich ‚früher‘ sage, so meine ich wohl: in einem früheren Leben — in einer andern Inkarnation.«

»Wie meinen Sie? In einer — —?«

»In einer früheren Inkarnation«, wiederholte Lipotin deutlich. Ich glaubte den Spott herauszuhören; daher nahm ich seinen Ton auf und sagte ironisch: »Ach so!«

*Lipotin schwieg*³⁰. (pp. 113-114)

Es evidente el papel que juegan las intervenciones del yo-narrador en este fragmento, pues la información gestual y de entonación del discurso que éstas transmiten hace una clarísima referencia, tanto al estado de ánimo de los personajes («mit unverminderter Gleichgültigkeit», «ich aber fuhr auf»), como a los sentimientos que posiblemente alberguen en esos momentos («Lipotin sah mich schräg von unten herauf»), sin llegar a definirlos. Por otro lado, es un hecho general que los fragmentos dialogados presentan abiertamente y sin intermediarios el sentir más profundo e íntimo de los personajes, pues a través de sus palabras es fácil descubrir cuáles son sus procesos mentales. Esto se observa con claridad en el fragmento anterior, en concreto, en la intervención del Barón Müller que comienza con las palabras: «Niemals! Nicht kürzlich und nicht früher! [...]»; aquí no es necesaria la acción de un narrador que nos indique que el protagonista está enfadado y contrariado, pues sus palabras son suficientemente reveladoras. Este hecho tiene gran repercusión en *Der Engel*, ya que los fragmentos dialogados ocupan una gran extensión en el conjunto de la obra, y prácticamente en todos se observa la misma forma de proceder. Veamos otro ejemplo más:

»Lieber Freund — ich will es nicht leugnen: es ist da etwas merkwürdiges zwischen uns — freilich, wir haben uns seit sehr langer Zeit nicht gesehen — wie mir plötzlich scheinen will. Dennoch: vieles von dem, was — einstmals war — glaube ich wiederzuerkennen — — und dennoch — dennoch: verzeih mir — — bist du wirklich der Theodor Gärtner? Ich, ich habe dich anders in der Erinnerung; — nein: du bist nicht der Theodor Gärtner, den ich früher gekannt habe, — das — das sehe ich, das fühle ich deutlich, — — ohne daß du mir deswegen weniger bekannt — weniger befreundet wärest —« (p. 183)

Las dudas, el recelo y el desasosiego están bien definidos en este estilo directo del protagonista a través de las palabras mismas y, sobre todo, de los silencios y las repeticiones, que van en aumento a lo largo de su intervención, y de esta manera da la impresión de que su incertidumbre crece a cada segundo que pasa. Por lo tanto, la afinidad con la novela gótica —pensemos aquí en su *opera prima*, por ser también una de las más teatralizadas— se va perfilando con claridad.

A veces, el narrador-personaje consigue crear un sutil juego de impresiones a partir de las palabras veladas y los gestos que se intercambian los interlocutores, a

³⁰En ambas citas la cursiva es nuestra.

través del cual da expresión a una subjetividad no pronunciada ni escrita, pero que sí está presente en el ambiente:

Dicht daneben stand das Tulakästchen.

Mit unnachahmlicher, niemals erlernbarer Leichtigkeit überwand sie sofort das Eigentümliche, ja, ich könnte jetzt fast sagen: das Befremdende der Situation, indem sie ein paar lächelnde Sätze der Entschuldigung mit unverkennbar slawischem Akzent in der Aussprache hinplauderte und alsbald meine verwirrten Gedanken in eine bestimmte Richtung zwang mit den Worten:

»— Kurz, mein Herr, ich komme mit einer Bitte. Werden Sie sie mir erfüllen?«

Ein Mann von Gesittung kann auf eine solche Frage einer ungewöhnlich schönen, ungewöhnlich den natürlichen Stolz ihrer vornehmen Erscheinung zur lächelnden Bitte herabneigenden Frau nur eine einzige Antwort finden:

»— mit aufrichtigstem Vergnügen, meine Gnädigste, wenn die Erfüllung irgend im Bereich meiner Kräfte liegt.«

Ich muß wohl so oder ähnlich geantwortet haben, denn ein rascher, unbeschreibbar sanfter, gleichsam im Vorbeigleitenden anschmiegender Blick traf mich. Zugleich färbte ein leichtes, langsames, ungemein angenehmes Lachen ihre nächsten Worte, mit denen sie mich lebhaft unterbrach:

»Ich danke Ihnen. Befürchten Sie keinerlei entlegene Wünsche. Meine Bitte ist sehr einfach. Die Gewährung steht — nur — in Ihrem — allernächsten Willen« —, sie zögerte auf eine eigentümliche Weise.

Ich beeilte mich: »Dann, wenn ich hören darf, meine — —« Sie verstand sofort die Dehnung in meiner Stimme und rief: »Aber da liegt ja meine Karte auf Ihrem Schreibtisch schon seit — —, und wieder das wohltuend hingeleitende Lachen.

Benommen schaute ich in die Richtung ihrer deutenden Hand, einer ungemein schlanken, nicht kleinen, aber weichen und doch straff geformten Hand — und sah in der Tat an der Schreibtischkante, dicht neben Lipotins russischen Verzierkasten, ein Kärtchen liegen; ich hatte auf keine Weise bemerkt, wie es dahin gekommen war. Ich griff danach.

Assja Chotokalungin

stand darauf in Kupferstich. [...] Ich verneigte mich also nochmals flüchtig vor meiner Besucherin, die nun in einem Lehnstuhl zur Seite meines Schreibtisches halb saß, halb lag, indessen ihre lässigen Finger manchmal weich über den Tulakästen hinstrichen. Ich beobachtete das, denn der Gedanke durchlief mich plötzlich peinvoll, diese Finger möchten mir den Kasten aus dem Meridian rücken. Es geschah jedoch nichts dergleichen.

»Ihre Bitte ist mir Befehl, Fürstin.« [...] Zum letzten Mal, Fürstin, wiederhole ich, daß ich nicht der Besitzer der von Ihnen gesuchten Lanze oder Lanzenspitze bin, daß ich es nicht sein kann, da ich in meinem ganzen Leben — zwar macherlei Liebhabereien gehabt, auch dieser und jener Sammlerneigung gefränt habe, niemals jedoch und nach keiner Richtung Sammler von Waffen oder Waffenteilen, überhaupt von Schmiedearbeiten irgendwelcher Art — — —« Erschrocken hielt ich inne und eine Glutflamme falscher Beschämung stieg mir wider Willen in die Stirn, denn —: da stand die herrliche Frau vor mir, anmutig lächelnd, nicht im mindesten erzürnt, und ihre rechte Hand glitt spielend, unaufhörlich, wie magnetische Striche dem schön geschmiedeten Silber erteilend, über das Tulakästchen Lipotins, das, da es doch Schmiedearbeit war, meine Beteuerungen auf die plumpste Weise Lügen strafte. [...] »Ich glaube Ihnen von Herzen gern, mein Herr; bemühen Sie sich nicht. Ich wünsche auch durchaus nicht, in die Geheimnisse Ihrer Liebhabereien einzudringen. Sicherlich irrt Lipotin. Auch ich kann irren. Nur bitte ich Sie nochmals mit aller — Ergebenheit, — — mit aller — — Unbeholfenheit eines — vielleicht allzu — — törichten — Hoffens — um die Waffe, von der mir Lipotin — —« (pp. 74-79)

En este largo fragmento destaca la minuciosidad con que el narrador autodiegético describe la actitud de su interlocutora, señalando así el juego de pensamientos que se

está produciendo entre ellos de forma velada, oculto tras unas palabras que no siempre se corresponden con los verdaderos sentimientos que ambos albergan. Obviamente, el punto de vista está muy restringido, pues sólo se conoce la interpretación que realiza este personaje de los gestos de la princesa; pero precisamente por ello se consigue una mayor afectación del lector, ya que éste tiende a identificarse con el yo-narrador que describe y protagoniza la escena. También es fácil reconocer aquí (a pesar de que nos hemos limitado a citar sólo los pasajes más destacados) el extremado interés que la princesa siente por el arma, así como su absoluta seguridad de que es su interlocutor (el Barón Müller) el actual propietario de la misma, aunque este extremo intenta disimularlo. Por otro lado, nada se dice de la fuerte atracción que la princesa ejerce sobre el protagonista; sin embargo, la escena (al menos si se lee en su totalidad) es muy reveladora al respecto.

Es muy habitual en las novelas góticas canónicas que el estado de ánimo de los protagonistas se identifique con el tiempo atmosférico, pues es otra manera de crear afectación en el receptor a partir de realidades objetivas, y es un recurso que también hallamos en esta obra, aunque no sea demasiado abundante; aun así consideramos necesario destacar su presencia porque acompaña alguna de las escenas más interesantes —y más genuinamente góticas—, contribuyendo al incremento de su plasticidad y, sobre todo, dotándolas de una mayor fuerza expresiva:

[...] Ich heiratete damals Ellinor Huntington und verlebte an ihrer Seite vier frostige Sommer und fünf scham- und abneigunsglühende Winter. Ihre Mitgift hat mich reich und sorgenlos, ihr Name mich benedet und neu geehrt bei meinen Stammesgenossen gemacht. Königin Elizabeth genoß ihren bösen Triumph, mich, den Bräutigam ihrer Seele, in den kalten Armen einer ungeliebten Frau zu wissen, deren Küsse keinerlei Gefahr der Eifersucht für sie — die »jungfräuliche« Majestät — zu erregen drohten. (p. 144)

Ich bin müde. Ich habe diese Nacht kein Auge zugetan. Aufruhr des Erlebnisses und der darauffolgenden Stunden verzweifelten Kampfes um die Gesundheit meines Verstandes liegen nun hinter mir in der beruhigten Klarheit einer Landschaft, über die ein schweres Gewitter mit Vernichtung und Segen zugleich hinweggerast ist. (p. 164)

Heute ist also der Tag der ersten, für mich so ungeheuer wichtigen Audienz bei dem Fürsten unter den Adepten, dem Adepten unter den Königen, bei Kaiser Rudolf, dem Geheimnisvollen, Gefürchteten, Verhaßten und Bewunderten! Neben mir der zuversichtliche Edward Kelley; er läßt sein Rößlein tänzeln, als gehe es wieder zu einem Bankett wie jahrszuvor im Holzschloß des Polen Laski. — *Mir aber ist das Herz schwer von Ahnungen wenig besonner Art, und die*

finstere Natur Kaiser Rudolfs droht mit einem schwarzen Wolkenschatten, der soeben über die glänzende Fassade der Burg da droben hinstreicht. (pp. 300-301)³¹

En otras ocasiones lo que se aprecia es que es el espacio el que actúa sobre los personajes, y les influye en su estado de ánimo:

[...] — ich bin bis heute noch nicht nach Prag gekommen und habe Angst vor dieser Stadt. Ich möchte sie nie, nie mit lebenden Füßen betreten! Wenn ich lange an sie denke, packt mich ein wildes Entsetzen, und ich sehe einen Menschen im Geiste, dessen Anblick — ich weiß nicht weshalb — mir das Blut in den Adern erstarren macht. (p. 200)

Aunque también puede ocurrir el efecto contrario, que el estado de ánimo se transmita a los objetos:

Totenstille lag im Raum. Mir war, als dröhnte mein Schwur durch die Tiefen des Weltraums. — Die Kerzen flackerten auf. Waagerecht standen die Lichter der Flammen, als hätte ein Windstoß sie geduckt. (p. 237)

O que los objetos se identifiquen hasta tal punto con sus dueños, que parezcan una prolongación de éstos:

Geschwärzte Mauern durchschreite ich, von denen faule Tapeten herabklatschen. [...] Ich klettere eine halbverbrannte Holzstiege empor. Splitter und rostige Nägel reißen mir am zerschliessenen alten Rock. Ich betrete eine muffige Küche, — die Küche, in der ich einst Gold gemacht habe! Senkrecht gestellte ausgetretene Backsteine bilden den Fußboden. [...] — — Abgedeckt ist der Raum gegen den freien Himmel mit einer schrägen Bretterlage, durch deren Ritzen der kalte Herbstwind hereinwinselt. [...] Die Küche ist der besterhaltene Raum in dem Gemäuer. Ich habe ihn mit eigener Hand notdürftig hergerichtet, daß er mit Eulen und Fledermäusen zusammen zur Wohnung dient.

Ich sehe mich selbst: Verwahrlost bis zum Äußersten. Wirre schneeweisse Haarsträhnen über der Stirn, wirrer silberfarbener Bart, der ungepflegt aus Nase und Ohren hervorwächst. Zerfallen ... zerfallen das Haus, das steinerne wie das aus Fleisch und Knochen. [...] Mich friert, obschon mein alter Freund Price mich in mitgebrachte Decken hüllt. Tief von ihnen heraus friert mich vor Alter. Immer wühlt ein Schmerz tief drinnen in meinem morschen Leib: ein nagendes Etwas, das sich abmüht, die Kanäle des Lebens zu verschütten. (pp. 426-427).

Con todo lo expuesto, tenemos suficiente información para afirmar que, en cuanto a la representación de las emociones, *Der Engel vom westlichen Fenster* presenta características similares a las de la novela gótica, pues se encuentran en ella una amplia serie de recursos destinados a fomentar la afectación del lector y su identificación con los protagonistas; además, se puede decir que, *grosso modo*, Meyrink emplea las mismas técnicas desarrolladas por los más destacados autores góticos, aunque perfeccionadas; a éstas añade otras de nueva factura, más acordes con los tiempos en los que el autor compuso su obra.

³¹ En todos los casos la cursiva es nuestra.

Por otro lado, también hay que llamar la atención sobre la subjetividad que domina la obra, no sólo por las implicaciones que tiene para la identificación del lector con los personajes de la obra y con la historia que cuenta, sino también, y especialmente, por la pericia con la que está concebida, ya que el autor consigue que, página a página la subjetividad sea mayor, de forma que, al final, la obra al completo se perciba desde la visión de un único personaje, a pesar de la existencia de múltiples documentos procedentes de diferentes personas y épocas.

10. 5. El efecto de realidad

El éxito de la novela gótica, y de la literatura fantástica en general, radicó, precisamente, en aquello que más las caracteriza: una perfecta conjunción de elementos inverosímiles o fantásticos con una ubicación espacial y temporal realista³² (aunque generalmente lejana); y fue esto último lo que dotó al conjunto de la historia narrada de credibilidad e hizo posible que conectara con el público lector. Es manifiesto que uno de los pilares sobre los que se sustenta este tipo de obras es el efecto de verosimilitud, que en el subgénero gótico siempre fue unido a lo histórico —o pseudohistórico—, al menos así ocurrió en las obras canónicas, cuyos autores solían situar la acción en lugares de románticos ecos mediterráneos y con un fuerte vínculo con el catolicismo (Italia y España son los escenarios predilectos de los primeros góticos) y daban nombres grandilocuentes a sus personajes principales (reyes, nobles y demás miembros de las clases sociales más altas en general) para intentar crear ese vínculo con la realidad. Cuando, en una etapa posterior, los parámetros góticos se modificaron, el efecto realista, lejos de desvanecerse, fue ganando fuerza, pues el público ya no se conformaba con meras pinceladas de realidad, sino que reclamaba mayor veracidad. Por eso, el tiempo y el espacio se fueron acercando cada vez más al que habitaban los lectores, lo que exigía una nueva forma de verosimilitud.

³² Todorov lo expresa con claridad al comienzo de su estudio sobre la literatura fantástica: «Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde que est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier» (T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 29).

Veamos a continuación hasta qué punto y por medio de qué técnicas *Der Engel vom Westlichen Fenster* observa el efecto de realidad.

El hecho de que la historia arranque de unos viejos manuscritos familiares que llegan a manos del último de los descendientes supone ya una declaración de principios al respecto —pensemos en la larga lista de novelas góticas que incorporan el viejo y prácticamente ilegible manuscrito con el fin de añadir verosimilitud—, y una prueba de que la credibilidad fue, desde el principio, un factor de peso para el autor en la configuración general de su obra.

Enseguida se pone de manifiesto que el citado manuscrito contribuye notablemente a dotar de realismo al conjunto de la historia, y no sólo porque representa un punto de unión con el pasado del protagonista —el cual sigue enmarcado en el universo ficcional, por lo que sería un realismo “intradiegético”—, sino, muy especialmente, porque proporciona un vínculo con el pasado histórico de Inglaterra —por lo tanto, con la realidad extraliteraria—, ya que los hechos contenidos en los manuscritos se sitúan en una época muy concreta (entre los siglos XVI y XVII), los documentos están, en su mayoría, perfectamente fechados y, además, por sus páginas desfilan personajes históricos reales por todos conocidos, como el rey Edward de Inglaterra³³ y sus dos hermanastras: María y Elizabeth³⁴ (cfr. p. 34), o el emperador Rudolf³⁵ (cfr. p. 256), cuya imagen en la novela coincide en buena medida con la que reflejan los libros de historia sobre el soberano: un buen conocedor de la alquimia, obsesionado con la idea de hacer oro, así como un gran coleccionista de rarezas.

³³ Se trata del rey Eduardo VI de Inglaterra e Irlanda, quien reinó entre 1547 y 1553. La entrada correspondiente de la Enciclopedia Británica señala: «(b. Oct. 12, 1537, London — d. July 6, 1553) King of England and Ireland from 1547 to 1553. [...] In January 1553 showed the first signs of tuberculosis, and by May it was evident that the disease would be fatal. Working with Northumberland, he determined to exclude his two half-sisters, Mary and Elizabeth, from the succession and to put Northumberland's daughter-in-law, Lady Jane Grey, and her male heirs in direct line for the throne» (*Encyclopædia Britannica* Inc., Chicago, 15th Edition 2003, s.v. Edward VI).

³⁴ Mantenemos los nombres tal y como aparecen en la novela.

³⁵ Se trata de Rodolfo II, emperador del Sacro Imperio Germánico, que reinó entre 1576 y 1611. La entrada correspondiente de la Enciclopedia Británica señala: «(b. July 18, 1552 Vienna, Habsburg domain [now in Austria] — d. Jan. 20, 1612, Prague, Bohemia [now in Czech Republic]), Holy Roman emperor from 1576 to 1611; his ill health and unpopularity prevented him from restraining the religious dissensions that eventually led to the Thirty Year's War (1618-1648). [...] Subject to fits of severe depression, Rudolf soon retired to Prague where he lived in seclusion, dabbling in the arts and sciences» (*Encyclopædia Britannica* Inc., cit., s.v. Rudolf II).

También forman parte de la ficción otros personajes históricos menos célebres pero cuya existencia es fácil de rastrear en enciclopedias y libros de historia; entre ellos destacan el obispo Bonner (cfr. p. 42), conocido como “el sangriento” por ser un fiero persquidor de herejes³⁶; pero, sobre todo, el protagonista del segundo relato, John Dee, al que vamos a dedicar una atención especial, dado que los pormenores de su vida constituyen el eje central de la obra.

Partiendo de la narración que la novela nos ofrece sobre la azarosa vida de John Dee, el lector actual, así como el contemporáneo de Meyrink, no podría concebirlo como un personaje real; pero lo cierto es que el John Dee que protagoniza el relato secundario de esta obra existió, nació en Londres en 1527³⁷ y murió en Mortlake en el año 1608, y los avatares de su vida coinciden en gran medida con lo que se refleja en esta novela: desde su estrecha relación con la reina Isabel I de Inglaterra, a su colaboración con Edward Kelley en la búsqueda de la piedra filosofal, pasando por sus viajes por Europa y su larga estancia en la corte del emperador del Sacro Imperio Romano Rodolfo II. Gracias a Frans Smit sabemos que Meyrink se documentó a fondo sobre este curioso y admirable personaje del renacimiento inglés, y en concreto lo hizo a través de la obra de Karl Kiesewetter titulada *John Dee, ein Spiritist des 16. Jahrhunderts*³⁸. Aparte de esto, es obvio que Meyrink también ficcionalizó la vida de este personaje cuando lo concibió como protagonista de su novela, exagerando rasgos y dramatizando las escenas espiritistas. Lo cierto es que Dee fue un erudito en su época, y así lo hace constar Michael Kuper, quien le dedica las siguientes palabras:

Dee war der verzehrenden Jagd nach dem Absoluten und nach Erkenntnisgewinn streng ergeben. Seine fieberhaften Aktivitäten gingen gleichzeitig in alle nur erdenklichen Richtungen. Von früh bis spät beschäftigte er sich mit Geographie, Magie, Medizin, Philosophie, Mathematik und anderen geistigen Bereichen. [...] Viel Zeit verbrachte der rastlose Mann in seiner umfangreichen Bibliothek. Mit großer Ausdauer studierte er die Schriften von Aeschylos, Euripides, Sophokles,

³⁶ La Enciclopedia Británica señala acerca de él lo siguiente: «(b. c. 1500 — d. Sept. 5, 1569, London, Eng.) bishop of London who supported Henry VIII's antipapal measures but rejected the imposition of Protestant doctrine and worship during the reigns of Edward VI and Elizabeth I. For centuries Bonner, on the basis of evidence from his contemporary, the Protestant martyrologist John Foxe, was characterized as a monster who enjoyed burning Protestants at the stake during the reign of the Roman Catholic Mary I. [...]» (*Encyclopædia Britannica Inc., cit., s.v. Bonner, Edmund*).

³⁷ Véase al respecto, K. Kiesewetter, *John Dee und der Engel vom westlichen Fenster*, Michael Kuper (ed.), Berlín, Clemens Zerling Verlag, 1993, p. 8. Todos los datos sobre la vida de este personaje los hemos tomado de esta obra.

³⁸ F. Smit, *Gustav Meyrink... cit.*, p. 246.

Seneca und Plutarch, neben Texten Homers, Ovids und Herodots. Er besaß eine Abschrift des Koran, mittelalterliche Manuskripte sowie viele Bücher von Luther und Calvin. Die magischen Werke des so bedeutenden Ramon Lull, Albertus Magnus, Roger Bacon, Paracelsus und Trithemius nahmen einen großen Platz ein. [...] Aus heutiger wissenschaftsgeschichtlicher Sicht erscheint die erst sehr spät beginnende englische Renaissance als Periode und Spielfeld der gelehrten Sucher, Künstler und kühnen Planer. Dee war zu jener Zeit der führende wissenschaftliche Kopf und Lehrer in England.³⁹

Por lo tanto, debido a la excentricidad de John Dee y del emperador Rodolfo, Meyrink encontró en ellos a los candidatos perfectos para protagonizar la que quizás sea su novela más gótica, puesto que detrás de ella no sólo hay una verosimilitud literaria, sino una serie de hechos reales, que tuvieron como telón de fondo dos de las ciencias más destacadas del momento: la alquimia y el espiritismo, las cuales hoy en día han perdido su calidad de ciencias y han pasado a formar parte de las creencias supersticiosas o del ocultismo.

Volviendo a la cuestión de los manuscritos, hay que destacar que éstos cumplen con todas las características con que la novela gótica canónica les había dotado, a saber: llevan marcas que subrayan su autenticidad (en este caso, el sello lacrado y el escudo familiar [cfr. p. 5], o la inclusión de pergaminos [cfr. p. 27]) y presentan un estado de conservación deficiente, atribuible a su antigüedad; de este modo no faltan alusiones a la ausencia de determinadas hojas, a la ilegibilidad de los manuscritos o las marcas evidentes de haber sido pasto de las llamas, como se aprecia en las siguientes citas:

Den Lord-Protektor — — — (hier ist das Blatt abgerissen) — — — zur Eroberung Grönlands. (p. 38)

[...] — O daß mich meine Mama noch einen Monat länger bei sich behalten hätte, ich hätte darum auch nicht ärger gestunken und hätte jetzt noch eine Frist, dem blutigen Bischof, dem Stümper, seine Anfängergelüste heimzuzahlen! Du wirst an dem Bischof — — — (Brandfleck im Dokument)

— — — worauf Barlett Green mich unterm Halse antippte, — mein Wams war von den Soldaten aufgerissen worden und meine Brust stand nackt offen — — — [...] (pp. 58-59)

Son todas ellas fórmulas ya muy manidas, pero con las que el autor se asegura de que el público acepte la historia como algo verosímil o incluso real.

A todo lo dicho hay que añadir una observación más en relación con el manuscrito. Si, como hemos visto, generalmente la mera presencia de un documento o legado antiguo es suficiente para ligar la historia narrada a la realidad, en esta obra nos

³⁹ K. Kiesewetter, *John Dee und Der Engel...* cit., pp. 14-15.

encontramos, además, con el hecho de que la autenticidad de dicho manuscrito es avalada también dentro del acto literario, ya que en el relato principal hay un personaje llamado Lipotin, cuya actividad profesional es, precisamente, colecciónar y comerciar con antigüedades y obras de arte en general⁴⁰, y él como entendido en la materia, reconoce el valor y la antigüedad de los documentos que le muestra el protagonista:

Heute zeigte ich ihm, da ich nichts Bemerkenswerteres zur Hand hatte, die Sendung meines Vetters aus London. Er lobte einige der alten Drucke und nannte sie »Rarissima«. Auch ein paar gefasste medaillonartige Gegenstände fanden sein Interesse: gute deutsche Renaissancearbeiten von mehr als handwerklicher Güte. (p. 12)

Muy directamente relacionados con la presencia del manuscrito se encuentra una serie de elementos paratextuales que también repercuten en el efecto de realidad, cuya finalidad principal es marcar la procedencia de los distintos relatos que confluyen en el texto, y, de paso, subrayar su autenticidad. Así, por ejemplo, todo aquello que forma parte de los manuscritos heredados lleva un sangrado mayor que el resto del texto; es decir que el relato principal y el metarrelato pueden ser diferenciados a simple vista gracias a un elemento gráfico. Esta circunstancia, además, ayuda a evitar posibles confusiones ya que, como sabemos, ambas narraciones dependen de un narrador autodiegético. Dentro de los manuscritos, observamos que también llevan una marca distintiva los fragmentos procedentes de otros personajes diferentes al protagonista de este relato (John Dee). Así, por ejemplo, los comentarios introducidos por John Roger (el primo del protagonista del relato principal) aparecen siempre en cursiva, simulando ser la «steife, steile Handschrift John Rogers» (p. 9); y todos aquellos documentos insertados en los relatos y que han sido redactados por terceros personajes, tales como informes, cartas, noticias, notificaciones o avisos, se diferencian del grueso del texto a través del sangrado, así como por ir acompañados de sus encabezamientos o firmas respectivas, veamos un ejemplo:

Hier folgt eine Notiz aus meines Vetters, John Rogers, Hand, des Inhalts, daß unser Ahnherr Dee von dem Hauptmann Perkins verhaftet worden war, wie aus dem folgenden angefügten Originalbriefe hervorgeht:

⁴⁰ Citamos a continuación la descripción que de él aparece en el texto: «Lipotin — den Sptiznamen »Nitschewo« haben sie ihm gegeben in der Stadt — war ehemals Hofantiquar S. M. des Zaren, ist aber immer noch ein ansehnlicher, sehr repräsentabler Herr, trotz seines jammervollen Schicksals. Ehemals Millionär, Kenner, Sachverständiger für asiatische Kunst von Weltberühmtheit: jetzt ein alter,rettungslos dem Tod verfallner, armer Winkelhändler mit allerhand zusammengeramschter Chinaware, aber immer noch zaristisch bis auf die Knochen» (p. 12).

Originalbrief aus John Dees Nachlaß und Anzeige des Hauptmanns Perkins der bischöflichen Polizei an S. L. den Bischof Bonner in London.

Datum unleserlich.

»Euer Lordschaft zu melden, daß wir den gesuchten John Dee Esq. in seinem Hause Deestone gefaßt haben. Wir überraschten ihn beim offenen Tintenfaß den nassen Gänsekiel über geographischen Karten. [...] Die Verbindung des John Dee mit der schändlichen Bande der Ravenheads ist wohl so gut wie erwiesen und wird peinliche Befragung durch die Folter das Übrige schon an Tag fördern.

Euer Lordschaft gehorsamer

Guy Perkins. *m. p.*

Hauptmann.« (pp. 42-43)

Visto esto, queda claro que la estrategia del autor es configurar el texto a partir de una gran variedad de documentos, procedentes de diferentes épocas y autores, todos ellos debidamente autentificados a través de fechas y firmas; hecho que, además de añadir realismo, disipa posibles sospechas de subjetividad, pues el narrador principal no los integra en su discurso —lo que podría dar pie a manipulaciones—, sino que los reproduce tal cual fueron redactados, dejando así paso a otras voces y otras conciencias.

Centrándonos en el plano discursivo, vamos a abordar ahora la cuestión del narrador, a propósito del cual Antonio Garrido afirma que:

[...] parar entrar en el relato el narrador recurre a una serie de máscaras a través de las cuales intenta mantener a salvo su credibilidad, y, en definitiva, la verosimilitud de la historia. La primera y más importante es indudablemente la del narrador, pero hay otras; entre ellas habría que mencionar la del transcriptor y editor de papeles encontrados en los lugares más diversos (epistolarios, manuscritos, etc.) [...]. Empeñado en lograr la máxima credibilidad ante los ojos del lector, el autor recurre a otros ardides también consagrados por la tradición literaria: optando por la forma autobiográfica —de cuyo pacto fundacional es el principal garante y beneficiario— acudiendo a los factores convencionalmente asociados a la verosimilitud como la deixis de espacio y tiempo o, en suma, presentándose como testigo directo o investigador de los acontecimientos narrados»⁴¹.

La elección del tipo de narrador, es pues, un hecho transcendental para la credibilidad de la historia, y, como veremos a continuación, el narrador de *Der Engel vom westlichen Fenster* despliega todos los medios posibles para conseguir que este efecto se produzca con éxito.

El primer ardido de este narrador es el de recurrir a la forma autobiográfica, y hacerlo reiteradamente, ya que prácticamente la totalidad de la novela depende de

⁴¹ A. Garrido, *El Texto narrativo*, cit., p. 112.

alguna instancia narrativa en primera persona que, además, es la protagonista de las historias que narra. Eso es lo que ocurre con el relato principal, donde el Barón Müller recoge sus vivencias desde el momento en que recibió los documentos de sus ascendientes, o con las breves aportaciones de John Roger, el pariente de quien el primero recibió la herencia; también el relato de John Dee, el más antiguo de los antepasados, es de carácter autobiográfico, y en él se incluyen otros documentos e historias redactados en primera persona, como sus propios diarios (cfr. pp. 30-42 y pp. 49-70, 85-110), los informes de un agente secreto (cfr. pp. 21-27 y 29) y del capitán Perkins (cfr. pp. 42-43), o el relato autobiográfico de Barlett Green (cfr. pp. 60-70). En realidad, de todos los textos insertados en la novela, sólo hay uno escrito desde la distancia y la objetividad de un narrador no implicado en los hechos: la noticia del periódico local que pone el broche final a la obra; pero, precisamente al tratarse de una noticia publicada en un periódico, es un nuevo llamamiento a la veracidad y, sobre todo, supone un nuevo toque de realismo, ya que es un elemento propio de la sociedad moderna en la que fue compuesta la obra.

Sin embargo, esto no es todo, ya que es fácil comprobar que dos de estos narradores, el Barón Müller y John Roger, ejercen además como transcriptores y editores de los viejos manuscritos⁴², y en la realización de esta tarea hacen gala de un gran celo profesional —lo que nuevamente aporta veracidad—, como se muestra en los siguientes fragmentos:

Diesem Pergamentstreifen der Hexe ist folgende Nachschrift des Geheimagenten) + (beigeheftet. Sie besagt in kurzen Worten, daß der im Brief an den Bischof Bonner erwähnte Rädelführer der Ravenheads: »Barlett Green« gefangen und eingekerkert wurde. Sie lautet: [...] Das nächste Bündel, das meine Hand aus der Hinterlassenschaft meines Vetzters John Roger blindlings greift, enthält — das sehe ich sofort — ein Tagebuch unseres Urahns Sir John Dee. Es schließt, das ist klar, an den Brief des Geheimagenten an und trägt fast dieselbe Jahreszahl. Das Faszikel lautet:

Tagebuchfragmente des John Dee of Gladhill, beginnend mit dem Tag der Feier seiner Ernennung zum Magister.
St. Antonii Tag 1549. [...] (pp. 29-30)

Wieder krame ich in dem Nachlaß: Vor mir liegt ein dünnes Buch, in giftgrünes Saffianleder gebunden. Der Einband ist frühestens aus dem späten siebzehnten Jahrhundert. Die Schrift, die er einschließt, muß Handschrift des John Dee selbst sein; die Charaktere und der Duktus stimmen überein mit dem Tagebuch. Das Bändchen ist von Brandspuren verunstaltet, zum Teil ist die Handschrift dadurch völlig zerstört.

⁴² Pensemos que la primera novela gótica también recurre a un ardid similar cuando el autor se hace pasar por un traductor–editor de la misma.

Auf dem leeren Blatt des Vorsatzpapiers finde ich eine winzige geschriebene Bemerkung. Aber von fremder Hand!! Sie lautet übersetzt: [...] Es muß diese Warnung einmal einem späteren unbekannten (!) Besitzer des Buches sehr nahe angegangen sein, fühle ich. [...] Das würde die Brandspuren erklären. — — Wer, wer wohl mag es daraus wieder hervorgezogen haben, ehe es gänzlich verkohlte? Wer war der, dem es zuvor in den Fingern brannte?

Kein Zeichen, keine Nachschrift meldet davon.

Die Warnung selbst stammt sicherlich nicht von John Dees Hand. Ein Erbe also muß die Warnung als das Ergebnis eigener, böser Erfahrung niedergeschrieben haben.

Was von dem grünen Saffianband leserlich erhalten ist, das folgt hier als Rogers Notiz:

*Diarium John Dees, datiert von 1553, also 3 bis 4 Jahre später als das »Tagebuch«.
Der Silberne Schuh des Barlett Green [...] (pp. 48-9)*

Zum andern Male findet sich hier im Diarium eine sehr sorgfältig vorgenommene Löschung des Textes von übrigens nicht allzu großem Umfang. Soweit ich urteilen kann, hat wiederum meines Urahns eigene Hand die Stelle unleserlich gemacht. Es scheint ihm bald, nachdem er sie niedergeschrieben, der Gedanke gekommen zu sein, nicht vor unerwünschten Lesern ein Geheimnis preiszugeben, das ihn nach seine Erlebnissen im Tower gefährlich dünken musste. Es findet sich aber an dieser Stelle des Tagebuchs einen Brieffragment eingelegt. Offenbar hat es mein Vetter Roger von irgendwoher beigebracht und im Laufe seiner Vorstudien hier eingefügt, denn der Brief trägt den entsprechenden Vermerk von seiner Hand: [...] (p. 106)

También es determinante para el efecto de realidad el papel que juega el espacio en esta obra. Ya lo señalábamos en el epígrafe dedicado a este aspecto, donde expusimos la larga lista de poblaciones incluidas en la presente novela y que forman parte de la realidad extraliteraria. Sin salirnos de esta cuestión, no se nos puede escapar la sutil diferencia que existe en la configuración del espacio del metarrelato y el del relato principal y que analizaremos a continuación.

En el primero aparecen los nombres de los diferentes lugares que entran en juego en la trama, y de este modo asistimos a un desfile de ciudades reales de casi todos los rincones de Europa —Gales, Londres, Richmond, Warwick, Greenwich, Cambridge, Nancy, Polonia, Praga, Lovaina, Mantua, Bruselas—, siendo las descripciones de algunos de ellos, especialmente las de Praga, muy detalladas y realistas, de forma que se convierten en espacios fácilmente identificables con los del mundo extraliterario. Esto contrasta vivamente con los espacios del relato principal, pues aquí no se llega a mencionar el nombre del único lugar representado en la historia (aunque sí se localiza en la región austriaca de Estiria y se nombran algunas de sus calles); y tampoco las descripciones ayudan a crear el efecto derealismo, ya que no se presta atención a los paisajes ni a los espacios abiertos —los espacios cerrados están mejor representados—,

así que no hay ninguna descripción lo suficientemente precisa como para imaginarnos el aspecto general de este lugar. Esta discriminación en la configuración del espacio tiene sentido a la hora de crear el efecto de realidad, y está relacionada con la acusada distancia temporal que se da entre el metarrelato, cuya acción se desarrolla entre los siglos XVI y XVII, y el relato principal, que es coetáneo del momento de la redacción de la obra; este hecho abre la posibilidad —y la necesidad— de abordar de dos maneras diferentes la codificación del realismo en la novela.

Así, vemos que, en el metarrelato, el efecto de realidad se construye esencialmente conectando la historia con el universo extraliterario: lugares y personajes desempeñan aquí un papel importante, como ya hemos visto; pero también hay que destacar la alusión explícita a hechos históricos concretos, algunos sobradamente conocidos, como las revueltas entre luteranos y papistas en Inglaterra (cfr, p. 132), o el cometido desempeñado por la Santa Inquisición (cfr. p. 133). En este sentido hay que entender también el hecho de acercar una parte de la acción a la Europa continental y, en concreto, a Praga, ciudad que, a lo largo de los siglos, ha pertenecido al área de influencia del imperio austriaco, y por lo tanto es un lugar próximo y fácilmente reconocible para los lectores de Meyrink, quien había vivido una parte importante de su vida en esa ciudad. Todo ello son técnicas con las que el realismo queda avalado, a pesar de que la acción se desarrolle en una época muy lejana en el tiempo.

En cambio, la proximidad temporal de los hechos narrados en el relato principal con el momento en que fue publicada la obra hace desaconsejable utilizar esta técnica aquí, ya que restaría credibilidad al conjunto de la historia, pues no sería aceptable ubicar una serie de hechos de carácter fantástico en una ciudad concreta en la que posiblemente habiten lectores de la novela. Por eso, el autor se limita a dar carácter de verosimilitud al espacio: retrata una ciudad cualquiera ubicada en Estiria, pero anónima, no se describen monumentos que pudieran identificarla (aunque se nombran algunas calles), sino que se presenta una serie de características generales, como, por ejemplo, que la ciudad está rodeada de grandes praderas y que tiene los Alpes como telón de fondo; en definitiva, una ciudad que podría ser “la de al lado”, pero que no es ninguna en concreto. La idea que se transmite de esta forma es que lo inexplicable nos acecha a todos, pero sin llegar a señalar a nadie.

Por eso, el realismo en este relato principal se aborda de forma diferente. Ciertamente, algunos elementos usados en el metarrelato permanecen, entre ellos, la utilización de datos históricos —así, por ejemplo, se hace mención al ascenso de los bolcheviques al poder y la huída de los nobles rusos que este hecho tuvo como consecuencia (cfr. p. 13); o a la guerra entre Rusia y Japón (cfr. p 286)—; también están representados aquí lugares que pertenecen al mundo extraliterario, aunque, dicho sea de paso, ninguno de ellos juega un papel significativo en el desarrollo de la trama (Zúrich, Aleppo, Madras, Alexandria, Turín [cfr. p. 6]; Teheran [p. 13]; Chile [p. 169]).

Sin embargo, las novedades vienen de la mano de aquello que mejor sabe hacer Gustav Meyrink: retratar la vida en las ciudades y la sociedad en general, recrear el ambiente existente en la Austria de principios del siglo XX hasta en los detalles más nimios e insospechados. Y, para ello, como siempre, el autor evita emplear extensas descripciones, pues prefiere introducir breves “pinceladas de realidad” con las que plasma el aspecto más cotidiano de la vida de sus personajes: su comportamiento social y privado. De todos los estratos sociales, el que mejor perfila en esta novela es el de las clases media y alta, de quienes retrata, por ejemplo, su forma de comunicarse mediante notas o invitaciones (cfr. p. 43, 80 y 179); la estricta observación de las normas de cortesía y hospitalidad con los invitados (cfr. pp. 264-271 y 359-365); la costumbre de frecuentar los “Kaffeehäuser” (cfr. pp. 13 y 172), o de beber té y fumar (cfr. pp. 113, 117 y 184). También queda muy bien reflejada la impronta que deja en la sociedad austriaca de principios de siglo la fuerte presencia de personas procedentes del este del continente, en su mayoría ricos o nobles que huyeron de los bolcheviques (cfr. pp. 13 y 73-79) y que viven en lujosas mansiones (en concreto, la de la princesa Chotokalungin, [cfr. pp. 359-363]), mientras que otros menos afortunados intentan sobrevivir con el comercio de antigüedades (cfr. p. 12) o de sus últimas posesiones (cfr. p. 13).

Otro de los rasgos con los que el autor caracteriza esta sociedad es la modernidad. El primer atisbo de ello aparece ya al comienzo de la obra, cuando el Barón Müller describe con las siguientes palabras a su primo John Roger, de quien había recibido la herencia:

John Roger, mein Vetter, hatte andere Bahnen eingeschlagen, Naturwissenschaften studiert und als Arzt dilettiert in moderner Psychopathologie, weite Reisen gemacht, sich mit großer Ausdauer belehrt in Wien und Zürich [...] (p. 6)

Obviamente, este personaje representa un espíritu muy alejado de lo medieval o gótico, tan marcado por la superstición y la creencia en todo tipo de manifestaciones sobrenaturales. Idénticos rasgos comparte también el propio Barón Müller, quien se define a sí mismo como un hombre del siglo XX (cfr. p. 84); lo mismo ocurre con su amigo Theodor Gärtner —aparentemente al menos—, del que se dice que es químico en Chile (cfr. p. 182).

Junto a esto, la narración nos sorprende con multitud de pequeños detalles que contribuyen a crear esa imagen de modernidad, como, por ejemplo, la mención del tren como medio de transporte en repetidas ocasiones («*Schnellzug*», «*Expreß*», «*Eilzug*» [cfr. pp. 171-172]; «*der Bahnhof*» [p. 169], «*der Nordbahnhof*» [p. 171]) o al tranvía (cfr. p. 470); la existencia de un servicio de correos y telegramas (cfr. pp. 169, 171-172 y 360); el uso de la electricidad entre los más favorecidos socialmente, que disponen de luz y timbres eléctricos —y que contrasta claramente con la convivencia de las lámparas de petróleo y velas (cfr. 175-176, 359 y 476)—. Sin apartarnos de esta cuestión, llama la atención la alusión al derecho a las vacaciones por parte de los empleados, en este caso concreto, de la empleada del hogar del protagonista:

Ärgerlich ist mir ein wenig, daß eben heute, wo ich diesen Besuch erwarte, meine Haushälterin, die mit mir und dem Meinen Bescheid weiß, ihre Erholungsreise in ihrem Heimatort antreten muß. Ich konnte sie aber billigerweise nicht länger hinhalten. Denn wenn ichs bei Licht besehe, so schulde ich ihr diesen Urlaub jetzt bald ins dritte Jahr. (pp. 169-70)

Obviamente, este hecho refleja una sociedad con un elevado estado de bienestar, sólo posible en países muy desarrollados.

Un último rasgo de modernidad lo encontramos en el final de la novela, donde se inserta una noticia de un periódico local, llamado «*Städtisches Intelligenzblatt*» (p. 519); en el cuerpo de esta noticia se pueden leer frases como «*Der Brand wich den vereinigten Bemühungen unserer wackeren Feuerwehr nicht im mindesten*» (pp. 519-520); «*wenigstens behauptet der städtische Steuereinnehmer, wochenlang vergeblich am Einganstor geklopft und geläutet zu haben, um die längst fälligen staatlichen Abgaben einzutreiben*» (p. 520); «*daß, obwohl das Haus sehr hoch versichert war, bisher sich niemand gemeldet hat, um die Versicherungssumme zu beheben*» (p. 520); «*die eminenten Forscher auf dem Gebiet der Hysterie und der damit verbundenen*

Ruminationsphänomene, die Herren Doctor Rosenburg und Doktor Goliath Wellenbusch, angereist kommen werden»⁴³ (p. 522).

Con todos estos “ingredientes”, Meyrink consigue transmitir una visión muy real y cercana de las ciudades austriacas tal y como eran en la época en la que escribió la novela, por lo que el lector podía identificálas perfectamente con la suya propia, contribuyendo así, no sólo a recrear el efecto de realidad, sino también a fomentar una mayor afectación entre los receptores de la obra, que es la característica clave de la novela gótica.

Si, como hemos visto, la configuración del espacio juega un papel clave para crear el efecto de realidad, la de tiempo también tiene una contribución destacada. Obviamente, todo lo que acabamos de definir como ejemplo de “modernidad” está directamente ligado al tiempo, pero, a la vez, no puede existir fuera de un lugar concreto —sería lo que se conoce como *cronotopo*—, por eso lo hemos tratado como parte del espacio.

Junto a esto, aquí también nos interesa de forma muy especial la dimensión meramente temporal, pues cada vez que el narrador sitúa los hechos en el tiempo —es decir, los pone en relación con el “ahora” del personaje— está introduciendo un nuevo efecto de realidad, ya que en el mundo extraliterario todo es medido a través del tiempo. Además, es fácil comprobar que el sistema temporal que se reproduce en la novela —más concretamente, en la primera parte del relato principal, antes de que se produzca esa fusión entre el Barón Müller con su ascendiente, donde el elemento fantástico sobrepasa al real— es idéntico al del mundo extraliterario, pues está basado en la sucesión diacrónica, es decir, en un tiempo lineal. Veamos unos ejemplos tomados de las primeras páginas:

Es war spät in der Nacht, als ich gestern [...] mich vom Tische erhob, um das genauere Durchprüfen der Hinterlassenschaft dem kommenden Tage zu überlassen. (p. 9)

Der Vormittag nach jener Nacht ist mir im Grübeln über den Traum verlorengegangen. (p. 11)

Ich jedenfalls habe nie einen ähnlichen Traum gehabt bis heute nacht! (p. 12)

Nun habe ich den Tag hindurch John Rogers hinterlassene Dokumente durchstöbert [...]. (p. 14)

⁴³ En todos los ejemplos la cursiva es nuestra.

Como puede comprobarse, ninguno de estos fragmentos *per se* da información del tiempo transcurrido; sin embargo, leídos en conjunto sí aportan la suficiente información como para deducir el tiempo aproximado que ha pasado desde que el protagonista iniciara su relato, y, lo que es más importante, crean la sensación de linealidad a la que antes habíamos aludido.

Ciertamente, el relato principal no está fechado, ni tampoco menciona ningún hecho trascendente que nos ayude a ubicar el tiempo de la acción con cierta precisión (aunque esto se consigue gracias al tratamiento del espacio, como ya hemos visto); pero no cabe duda de que sí pone un gran énfasis tanto en señalar el paso del tiempo, como en ubicar la acción que se está narrando con respecto al momento presente del protagonista-narrador:

[...] ich kann seit Tagen das Gefühl nicht loswerden, in allem, was diese Angelegenheit der Rogerschen Hinterlassenschaft angeht, [...] (p. 71)

Der gestrige Abend liegt mir noch in den Gliedern. (p. 84)

Es war gegen sieben Uhr abends, als ich das Dee'sche Heft mit der Rückschau auf sein vergangenes Leben zu Ende übersetzte. (p. 164)

Gestern abend also — Punkt sechs Uhr — stand ich auf dem Nordbahnhof [...] (p. 171)

Ich hatte fast eine Stunde vor der Schranke vertrödelt, und es ging auf sieben und dämmerte bereits, als [...] (p. 172)

Meine Uhr wies auf zweiundfünfzig Minuten nach sieben.
Ich selbst war also seit kaum zehn Minuten zu Hause.

Dies alles ist am gestrigen Abend genau so geschehen, wie ich es hier zu Papier gebracht habe. (p. 193)

Seit einer Stunde sitze ich nun an meinem Schreibtisch und halte das letzte Blatt aus John Dees Diarium in der Hand. (p. 259-260)

Es decir, que el autor pone especial empeño en dar cuenta de la desviación entre el *tiempo del relato* y el *tiempo de la narración*⁴⁴. Y esto es de nuevo un factor que juega a favor del realismo, porque, si al hecho de que el relato principal depende de un narrador autodiegético —un yo-narrador-personaje—, añadimos que la distancia entre el tiempo del relato y el de la narración es muy escasa (generalmente horas, aunque a veces es de uno o varios días), el resultado es que el relato crea la ilusión en el lector, de estar siendo testigo de los acontecimientos narrados, prácticamente a tiempo real, tal y como

⁴⁴ Véase A. Garrido, *El texto narrativo*, cit., p. 164.

lo demuestra el siguiente fragmento, donde el narrador comienza haciendo referencia al tiempo transcurrido desde que comenzara con la actividad que está realizando (media hora), para luego contar en tiempo real lo que está ocurriendo en ese preciso instante, como si, en vez de estar escribiendo estuviera, “retransmitiendo” en directo los hechos :

Es ist seit dem Augenblick, wo ich Barlett Greens Unterredung mit John Dee aus den halbverbrannten Tagebuchnotizen wiederherzustellen mich bemühte, kaum mehr als eine halbe Stunde vergangen. Dennoch weiß ich schon jetzt nicht mehr genau zu sagen, ob ich mich an gewisse Sinneswahrnehmungen in dieser kurzen Spanne Zeit eigentlich richtig und genau erinnere, [...] Ich schrak auf. Hörte ein hastiges Anklopfen an der geschlossenen Türe meines Arbeitszimmers.

Mein keineswegs freundlicher Hereinruf [...] wurde überholt von dem Aufspringen der Türe. Ich sah das ängstliche, erschrockene Gesicht meiner alten, sonst so gut von mir geschulten Haushälterin, das mich gleichsam stumm um Entschuldigung bat; aber zugleich, dicht an ihr vorbei: das ungestüme, federnde Hereinschnellen einer hohen, sehr schlanken Dame in dunkelblitzendem Kleid. (pp. 72-73)

Con todo ello, podemos afirmar que *Der Engel vom westlichen Fenster* destaca por presentar un cuidado y estudiado efecto de realidad, para lo cual el autor ha puesto en juego muy diversos recursos narrativos (tipo de narrador, efectos de la temporalización), así como elementos de la diégesis (incluir personajes y espacios de la realidad extraliteraria) y elementos paratextuales. Por lo que prácticamente todos los niveles que configuran la novela confluyen en una misma línea de veracidad.

Mención especial requiere el empeño del autor en recrear este efecto no sólo en el nivel extra-ficcional (el que produce la obra sobre el lector), sino de una manera muy particular en el mismo centro de la novela, en el nivel ficcional, para lo cual Meyrink ha dispuesto una amplia red de elementos que van tejiendo una serie de referentes (de realidad) que nacen y mueren dentro de la ficción y que, además, coinciden con los referentes del mundo extraliterario.

10. 6. El tratamiento de los personajes

La literatura gótica es una literatura de fuertes contrastes y de luchas de contrarios, así los característicos claroscuros de los paisajes góticos encuentran un buen

reflejo en el nivel de los personajes, donde las dicotomías rigen las relaciones que se establecen entre ellos.

A priori, todo apunta a que este esquema también se reproduce en la última novela de Meyrink, donde los personajes parecen estar claramente distribuidos en grupos de contrarios: los que pertenecen al presente frente a los que pertenecen al pasado; los iniciados en las prácticas esotérico-mágicas y los no iniciados; los supersticiosos y los no supersticiosos, los perseguidos y los perseguidores, los buenos y los malos. Veamos qué nos depara un estudio más detallado de los personajes de *Der Engel vom westlichen Fenster*.

Con el fin de realizar una exposición más clara de este análisis, empezaremos el mismo con la dualidad presente-pasado, ya que ésta vertebría la totalidad de la obra, generando dos situaciones narrativas y dos grupos de protagonistas diferentes, de modo que, dentro de cada uno de ellos se manifiestan nuevamente los antagonismos señalados anteriormente.

En principio, esta división es fácil de establecer, ya que son personajes que pertenecen a relatos diferentes; en el principal, que se desarrolla en el tiempo presente, se sitúan el Barón Müller, que es el protagonista; Sergej Lipotin, que también se hace llamar “Nitschewo”, anticuario y amigo del primero; el Barón Michael Arangelowitsch Stroganoff, cuya presencia es meramente testimonial; la enigmática princesa rusa Assja Chotokalungin; Johanna Fromm, la segunda ama de llaves del protagonista, y, por último, Theodor Gärtner, un viejo amigo del colegio del Barón Müller. En el metarrelato las figuras se agrupan en torno a John Dee, el antepasado del protagonista del primer nivel narrativo, y junto a él se encuentran, el Obispo Bonner, fiero perseguidor de herejes; Mascee, instigador del movimiento anticatólico de los Ravenheads; Barlett Green, el cabecilla de dicho movimiento; Lady Elizabeth, hermanastra del rey de Inglaterra y heredera al trono, quien mantenía una relación muy especial con John Dee; el enigmático personaje de la Schwarze Isaïs, muy relacionado con el mundo de la magia; Jane Fromont, la segunda esposa de Dee; Gardener, ayudante de laboratorio de Dee, entendido en magia y alquimia; Edward Kelley, otro ayudante de laboratorio de Dee y, por último, el emperador Rudolf.

Quedan otros dos personajes por mencionar, que técnicamente no se encuentran en ninguno de estos relatos, se trata de John Roger, el primo del Barón Müller, de quien recibió la herencia, y una enigmática Lady Sissy que ha embaucado al primero (cfr. p. 191); ambos formarían parte de un tercer relato, que, sin embargo no se llega a desarrollar, aunque queda esbozado con la presencia de estos dos personajes. Temporalmente su historia tiene lugar en tiempo anterior al del primer nivel narrativo, aunque es un pasado muy inmediato, mucho más reciente que el de la historia del segundo nivel.

Sin embargo, la cuestión no es tan simple como la hemos presentado, puesto que muy pronto se empieza a apreciar el extraño parecido que guardan los personajes de uno y otro relato entre sí; y no sólo por los nombres, cuya similitud resulta demasiado evidente en ciertos casos (Johanna Fromm-Jane Fromont; Assja-Isaïs-Sissy; Gärtner-Gardener), sino también por sus profesiones o sus circunstancias personales. Ellos mismos perciben la presencia de otra vida en su interior, algunos con gran asombro:

Sodann: ich stelle fest, daß John Dee tatsächlich nach seiner Haft im Tower nach Schottland floh, — daß er tatsächlich in der Gegend der Sidlaw Hills Unterkunft fand. Ich stelle fest, daß John Dee bis zum Wortgleichlaut dasselbe Erlebnis mit der Puppenlarve hatte wie ich. — — Erbt man denn nicht nur das Blut? Erbt man auch Erlebnisse?! — Freilich könnte man das alles leicht erklären, wenn man »Zufall« annimmt. Schon recht, schon recht, aber ich fühle es anders. Ich fühle das Gegenteil von Zufall. Aber was ich da erlebe, das — — weiß ich noch nicht. — — — Daher die Kontrolle. (p. 152)

Otros, en cambio, saben perfectamente de la duplicidad que se esconde en su persona y se aprovechan de la ignorancia de los demás para desconcertarlos, como se constata en esta conversación entre Lipotin y el Barón Müller:

»Mag sein, daß ich von Antiquitäten gelernt habe. Zumal die älteste der mir bekannten Antiquitäten — ich selbst bin. — Eigentlich heiße ich Mascee.«
Es gibt keine Worte, den Schreck zu beschreiben, der mich bei dieser Rede Lipotins durchfuhr. [...] Eine kaum zu beherrschende Aufregung lohte in mir auf, und nur mit äußerster Anstrengung zwang ich mich zur Miene blasser Verwunderung und Neugier, als ich ihn fragte:
»Woher wissen denn Sie diesen Namen, Lipotin? [...]« Ich wurde ungeduldig.
»Nun hören Sie, Lipotin«, fuhr ich auf, »Sie haben mich für heute abend lang genug zum besten [sic]. Ihre übrigen Geheimnisreden seien Ihnen, oder vielmehr Ihrer guten Abendlaune, zugute gehalten; aber wie kommen Sie — kommen Sie auf diesen Namen: Mascee?«
»Nun ja«, sagte Lipotin unverändert träge, »er war, wie ich Ihnen schon verraten zu haben glaube —«
»Ein Russe, gewiß. Der ›Magister des Zaren‹, wie ihn die Urkunden gelegentlich nennen. Aber Sie? Was haben Sie mit ihm zu tun?«
Lipotin erhob sich und zündete sich eine neue Zigarette an:
»Scherze, Verehrtester! Man kennt den Magister des Zaren in — in unseren Kreisen. Wäre es denn unmöglich, daß sich eine Archäologen- und Antiquarsfamilie wie die meinige von jenem

Massee herleitete? Nur eine Annahme, natürlich, wertester Freund, nur eine Annahme!« (pp. 116-118)

O en esta otra entre el Barón y su amigo Gärtner:

»Lieber Freund — ich will es nicht leugnen: es ist da etwas Merkwürdiges zwischen uns — freilich, wir haben uns seit sehr langer Zeit nicht gesehen — wie mir plötzlich scheinen will. Dennoch: vieles von dem, was — einstmals war — glaube ich wiederzufinden — glaube ich sozusagen unverändert in dir wiederzuerkennen — — und dennoch — dennoch; — — verzeih mir — — bist du wirklich der Theodor Gärtner? Ich, ich habe dich anders in der Erinnerung; — nein: du bist nicht der Theodor Gärtner, den ich früher gekannt habe, — das — das sehe ich, das fühle ich deutlich, — — ohne daß du mir deswegen weniger bekannt — weniger — wie soll ich sagen: weniger nahe, weniger befreundet wärest —«.

Theodor Gärtner neigte sich mir noch näher zu, lächelte und sagte:

»Betrachte mich ohne Scheu genauer, vielleicht fällt dir doch wieder ein, wer ich bin.!«

Etwas würgte mich in der Kehle. Ich bezwang mich aber und lachte einigermaßen gezwungen und rief:

»[...] kurz, auch du scheinst mir ganz und gar nicht der alte Theodor Gärtner, der Bursche von Anno dazumal — natürlich bist du der nicht mehr, verzeih! — aber auch nicht der älter gewordene Theodor Gärtner, der Chemiker, meinetwegen der chilenische Professor Gärtner zu sein.«

Mein Freund unterbrach mich mit ruhiger Miene:

»Da hast du freilich recht, mein Lieber! Der chilenische Professor Gärtner ist im Weltmeer — — « [...] »schon vor längerer Zeit ertrunken —« [...]. Indessen fuhr Gärtner unabirrt fort:

»Da du selbst bemüht bist, mir bei der nun einmal nötig gewordenen Erklärung deiner Zweifel behilflich zu sein, so darf ich vielleicht manches einfacher und kürzer sagen, als es sonst tunlich wäre. — Wir sind alte Freunde! Das stimmt. — Nur der ›Doktor Theodor Gärtner‹, dein ehemaliger Studienfreund, der Kamerad deiner gleichgültigen Studentenjahre, hat damit wenig zu tun. Mit Recht dürfen wir daher von ihm sagen: er ist tot. Mit Recht erkennst du: ich bin ein anderer. — Wer ich bin? Ich bin Gärtner.« [...] »Und du«, — so sagte ich, ohne auf den Zusammenhang meiner Worte mit den seinen zu achten, — »du bist also — —nicht mehr Chemiker und nicht mehr — — —?«

»Ich bin es immer gewesen, auch als dein Freund Theodor auf die Geheimnisse der königlichen Kunst geringschätzig wie eben ein Ignorant herabsah. Ich bin und war, soweit mein Gedächtnis zurückreicht: Al-chimiker.«

»Wie ist das möglich? — Alchimist?« fuhr es mir heraus, »du, der ehemals—?« (pp.183- 187)

Pero tal es la semejanza de las vivencias de unos y otros y tan fuerte la percepción de la presencia de esa otra vida, que los personajes del primer nivel narrativo, incluso los menos crédulos, poco a poco van aceptando esta situación y asumiendo las vivencias de los otros como propias, hasta que, por último, terminan aceptando su fusión en un solo ser. Esto se hace especialmente perceptible entre aquellos que tienen un mayor peso dentro de la narración, y que la llevan hasta el final:

Frau Fromm — wie fremd und unzugehörig mich der Name jetzt anmutet! — gehört mit zum Gewebe! Daß ich das so spät erst durchschaue! Sie ist Jane, John Dees zweite Frau — — —: meine Frau! Immer wieder ziehen mich Schwindelanfälle nieder in die Abgründe der Geheimnisse des Wachseins außer der Zeit!— (p. 279)

Es ist uns beiden klar geworden, daß Jane Fromont und Johanna Fromm — — daß ich und John Dee — — — ja wie soll ich das sagen? — daß wir eine, eine Knüpfung im Teppich der Jahrhunderte sind, eine Knüpfung, die wiederkehrt, bis die Zeichnung vollendet ist.

Ich bin also der »Engländer«, den das Spaltungsbewußtsein Johannas seit ihren Entwicklungsjahren »weiß«. [...] Das Wunder dieses Erlebnisses hat mich so ganz erfaßt, daß ich mir keine andere Gattin wünschen möchte als Johanna, die Frau, mit der ich über Jahrhunderte hinweg schicksalsverbunden bin! [...] Sie [Johanna] verweigerte sich keinem meiner Küsse, keinem liebevollen Wort. Sie sei mein und bleibe mein. Sie sei ja meine eheliche Frau, sagte sie — — »Dein Weib aus älterer Würde, als irgendein Weib, das heute hier auf Erden lebt, von ihrer Frauenwürde sagen kann« (pp. 294-295)

»Ich danke Ihnen, Lipotin, für dies anständige Wort. Offen gesagt, ich habe Sie bei der Gegenpartei vermutet.«

Lipotin hob die schweren Augenlider mit gewohnter Trägheit: »Ich, werter Gönner, bin auf gar keiner Seite, denn ich ... mein Gott... ich bin nur ein ... Mascee: Ich gehe mit dem Stärkeren.« (p. 455)

Es decir, que el antagonismo temporal, que al inicio está fuertemente marcado, se va neutralizando a medida que avanza la narración —aunque no tiene lugar sin generar numerosas dudas que ponen en peligro esta identificación en múltiples ocasiones—, para terminar desapareciendo completamente al final, donde los personajes han asumido su doble personalidad: John Dee-Baron Müller; Johanna-Jane; Gärtner-Gardener; Assja-Isaïs-Sissy; Lipotin-Mascee.

En cuanto a las otras dicotomías mencionadas, lo primero que nos llama la atención es que la oposición personajes buenos / personajes malos no está bien definida. Sí es cierto que algunos de ellos poseen connotaciones claramente negativas, malvados que parecen tener como única misión causar daño y sufrimiento a sus prójimos, con o sin motivo para ello; pero frente a éstos no siempre se encuentra un grupo de personajes buenos, como ocurre en las novelas del género gótico, donde los primeros ejercen toda su fuerza contra los segundos, generalmente indefensos. Como veremos a continuación, en *Der Engel vom westlichen Fenster* los malvados descargan su ira contra personajes de diferente índole, pues algunos son tan perversos como ellos, mientras que otros carecen de una caracterización clara al respecto.

En el primer nivel narrativo, el papel del malvado recae especialmente en la princesa Assja Chotokalungin. Su primera irrupción en la vivienda del protagonista fue precedida de un fuerte olor a pantera (cfr. p. 72) y él la describe con las siguientes palabras:

Ich sah das ängstliche, erschrockene Gesicht meiner alten, sonst so gut von mir geschulten Haushälterin, das mich gleichsam stumm um Entschuldigung bat; aber zugleich, dicht an ihr vorbei: das ungestüme, federnde Hereinschnellen einer hohen, sehr schlanken Dame in dunkelblitzendem Kleid. [...] Eine Dame der großen Welt, wie sofort außer Zweifel stand. Es war, als drängte ihr schönes bleiches Haupt auf seinem Halse wie suchend vorwärts. Sie schritt,

oder schwebte gleichsam, mit erhobener Stirn geradezu an mir vorbei und machte erst an der Ecke meines Schreibtisches halt. (pp. 72-73)

Ich weiß: am Kaukasus, südöstlich des Schwarzen Meeres, gibt es noch Familien zirkassischer Stammeshäuptlinge, die, teils unter russischer, teils unter türkischer Oberhoheit, den Fürstentitel führen.

Der ostarische, zugleich an das griechische und an das persische Schönheitsideal gemahnende, strenge Schnitt der Gesichtszüge, den ich bei der Dame wahrnahm, war unverkennbar. (pp. 74-75)

[...] ihre weiche girrende Stimme mit dem fremdmusikalischen, wundervoll den deutschen Wortklang mißhandelnden Akzent, stockte immer wieder, rhythmisch wie Wellengang, daß es mir ins Blut ging und dort mit kaum vernehmbarer Brandung zu antworten begann, wie mir schien. Was sie sagte, war mir, wenigstens zunächst noch, vollkommen gleichgültig, aber der Tonfall ihrer Rede erzeugte in mir einen feinen Rausch, den ich jetzt noch zu spüren meine und dem ich die Schuld gebe, daß manches von dem, was gesprochen, getan oder vielleicht auch nur zwischen uns gedacht wurde, mir nachträglich vorkommt, als hätte ich es vielleicht nur geträumt. [...] Sie saß weit vorgebeugt, — wie zum Sprung bereit, musste ich denken; und ich wunderte mich innerlich einen Augenblick lang über die befremdende Gier der Sammler, die sich auf die Lauer legen und zum Sprung niederkucken können, wo sie ein begehrtes Objekt sehen, oder auch nur zu wittern meinen —, wie beuteschlagende Panther. — (pp. 75-76)

Wippend erhob sich die Fürstin. Sie trat auf mich zu. Ihr Gang — ja, ihr Gang! — Auf einmal fällt mir ihr Gang in die Erinnerung. — Ihr Gang war lautlos, wie auf Zehenspitzen wiegend, federnd, manchmal fast schleichend, unerhört anmutig schleichend — wo bin ich nur mit meinen Gedanken? Unsinn! — (p. 77)

Sobresalen tres características de ella: el halo mágico que la rodea, sus modales de felino y su extrema capacidad de seducción. Queremos llamar la atención sobre los dos últimos rasgos mencionados, ya que no son en absoluto arbitrarios pues corresponden a un tipo de mujer que comenzó a ser muy habitual en la literatura de finales del siglo XIX y que nació en oposición a la figura femenina tradicional, tal y como lo expone Kelley Hurley en su estudio sobre la literatura gótica finisecular:

This nineteenth-century perception of women as “the sex” — fully constrained within a sexualized identity, and so both corporeal and animalistic — stands in sharp contradistinction to Victorian celebrations of woman as a domestic angel, an essentially disembodied creature. Thus, as any number of cultural critics have noted, Victorian representations of women tend to polar extremes, women are saintly or demonic, spiritual or bodily, asexual or ravenously sexed, guardians of domestic happiness or unnatural monsters. These two incompatible perceptions of femininity [...] are often found side by side within the same text, [...]⁴⁵.

Y esta dicotomía es justamente lo que nos encontramos en la última novela de Meyrink, donde Johanna Fromm representa a la mujer angelical y espiritual, frente a la princesa Chotokalungin que está definida como fiera salvaje y mujer sexual, que, además procede de Oriente. Y es que Oriente tiene asignado un papel muy concreto en la

⁴⁵ K. Hurley, *The Gothic body...*, cit., p. 121.

literatura gótica de fin de siglo, asociado a lo sexual, primitivo y mágico, tal y como afirma Hurley acerca de la novela de Richard Marsh titulada *The Beetle* (1897):

In *The Beetle*, conventional methods of criminal investigation prove futile against the foreign intruder whose supernatural, easily metamorphized body is not subject to the usual limitations of time and space. As a supernatural being she defies natural law and eludes scientific definition: she cannot be countered with rational means. Augmenting — or perhaps comprising — her supernatural potency are the dark and primitive natural forces she may call upon both as a woman and as an Oriental. Hers is an aggressive and fearsome femininity that explodes cultural roles, and an Eastern mentality that is utterly foreign: alien, inexplicable, inimical to that of her host nation.

Edward Said has famously described how the Orient, the source of one of the West's "deepest and most recurring images of the Other," has "helped define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience" (*Orientalism*, pp. 1-2). European values of self-restraint, progress, democracy, scientific precision, and rationality contrast with what is perceived as the sensuality, primitiveness, despotism, superstition, and slovenly mentality of the Orient. According to Said's model, the East, defined by the West in terms of all those qualities the West rejects for or denies in itself, serves as a kind of "surrogate or even underground self" for the West (p. 3).⁴⁶

De esta forma, los rasgos con los que Assja es caracterizada en su primera aparición ya la identifican como un personaje con carga negativa, alguien de quien desconfiar. Y cuando salen a la luz las artimañas que es capaz de usar para conseguir aquello que anhela (una extraña lanza que cree en poder del protagonista), su caracterización se completa y aparece ya como lo que es en realidad: la heroína malvada, la gran tirana de esta obra:

»Du hassest mich noch nicht genug, mein Freund!« gurte die Fürstin.
Da schlug mein Paroxysmus des Abscheus und des Hasses ganz plötzlich um in eine tief aus meinem Innern aufkriechende elende, jämmerliche Angst, und ich schrie mit ebenso plötzlich befreiter Kehle:
»Was willst du von mir, Isaüs?!«
Ruhig antwortete das nackte Weib, wie mit sanfter Überredung ihre Stimme dämpfend:
»Dich auslöschen aus dem Buch des Lebens, mein Freund!« (p. 374)

Assja se alimenta del odio de sus enemigos, en este caso, del protagonista, esto es lo que la hace fuerte y posibilita así su victoria final, como ella misma afirma hasta en dos ocasiones (cfr. pp. 368 y 483). Por otro lado, la identificación que se produce entre ella y la «schwarze Isaüs» (su apariencia externa [cfr., pp. 362 y 474-475], y sus modales de felina ya mencionados contribuyen claramente a ello) no hace sino intensificar su calidad de malvada, porque, de esta forma, son atribuibles a ella todos los poderes sobrenaturales del personaje del segundo nivel narrativo. Esto se produce

⁴⁶ *Ibidem*, p. 126. La obra de Said a la que se hace referencia en el cuerpo de esta cita es Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Vintage, 1978.

especialmente en la parte final de la novela, cuando, por un lado, ya se ha desvelado la naturaleza de la «schwarze Isaüs», y, por el otro, es incuestionable la íntima relación que une a ambas (cfr. pp. 268, 374, 415, 450 y 496-497).

Un caso peculiar es el de Lipotin, pues, aunque en ningún momento aparece cargado de connotaciones negativas —más bien al contrario, funciona como amigo del protagonista, a quien suministra antigüedades—, a medida que la acción avanza se va haciendo más claro su posicionamiento del lado de la princesa Chotokalungin. Sin embargo, esto ocurre sin llegar a asumir por ello un claro papel de malvado, porque él no realiza ninguna acción en contra del protagonista, tan sólo pretende facilitar a la princesa la consecución de sus propósitos, y es esto lo que le convierte en un enemigo del primero, tal y como éste llega a manifestar en su discurso (cfr., p. 193). De hecho, esta figura mantiene un difícil equilibrio entre ambas posiciones durante la mayor parte de la narración, pues en unas ocasiones aparece como alguien que desinteresadamente ofrece oportunidades a su cliente (cfr. p. 173-174) o incluso intenta ayudarlo en su enfrentamiento contra la princesa Chotokalungin (cfr. 457-458), mientras que en otras el protagonista lo retrata como una persona de la que debe alejarse (cfr. p. 194-195) y cuya presencia le suscita numerosas dudas:

Ich hatte nur wenig Zeit, über diese theatermäßig prompte Abwicklung des Regisseurs »Schicksal« nachzudenken und nachzugrübeln, was wohl Lipotin mir in diesem Augenblick mitzuteilen habe, da stand er auch schon in meinem Zimmer unbegreiflich rasch angesichts des weiten Weges von seinem Gewölbe bis heraus zu mir. [...] Ich sah ihn mit zweifelndem Schmerz an und fragte:

»Sind Sie eigentlich ein Gespenst oder sind Sie wirklich? [...]« (pp. 280-281)

Y es que Lipotin, en realidad, busca únicamente su propio beneficio y sólo a eso es fiel, como él mismo reconoce:

»Ich, werter Gönner, bin auf gar keiner Seite, denn ich ... mein Gott ... ich bin nur ein ... Massee: Ich gehe mit dem Stärkeren.« [...] »Und für den Stärkeren halten Sie...?« — triumphierte ich.

».... Augenblicklich halte ich für den Stärkeren Sie. Und darum bin ich bereit, Ihnen zu dienen.« (p. 455)

Como hemos visto, estos dos “malvados” actúan principalmente contra el protagonista, el Barón Müller (la princesa Chotokalungin también actúa contra Johanna Fromm); sin embargo, éste no está caracterizado como un personaje “bueno”, en realidad carece de connotaciones de esta categoría ya que él es también el responsable

del discurso. De hecho, el único personaje de este relato que aparece caracterizado como tal es Johanna Fromm, de quien el protagonista dice, cuando la ve por primera vez: «Verwirrt stand ich auf. Die junge Frau gefiel mir auf den ersten Blick» (p. 192). Y hacia el final de la novela, cuando ya le llama indistintamente Jane y Johanna, mantiene la misma opinión de ella:

Jane wird mich den Weg zur »Königin« entweder vergessen machen, oder sie wird mir diesen Weg ins Jenseits ebnen mit ihrer Güte und ihren seltsamen seelischen Fähigkeiten. (p. 357)

Efectivamente, ella se revela como una buena influencia para el Barón Müller, alguien que intenta advertirle de los peligros (cfr. pp. 272-273), también de aquellos riesgos que proceden del universo de los antepasados y que en un futuro le afectarán (cfr. pp. 200-202), que le defiende de sus enemigos y termina muriendo en este intento (cfr. pp. 468-469). Sin embargo, al principio no es posible reconocer en ella a la típica heroína gótica, pues se incorpora tarde a la diégesis y su papel es muy discreto; sólo cuando se acerca el final, el lector descubre el gran peso que tiene en el desenlace de la trama; y es precisamente en esta última parte donde Frau Fromm recibe el tratamiento que corresponde a su categoría de auténtica heroína, ya que es ella quien más directamente sufre la persecución de Assja Chotokalungin y sus consecuencias. Pero de nuevo en este punto surgen diferencias con las heroínas góticas, ya que Frau Fromm no lucha por su supervivencia, sino que acepta su fatal destino para, de esta forma, salvar al héroe, como se aprecia en este fragmento en el que ella (llamada aquí Jane, porque la escena se encuentra hacia el final de la obra) consiente voluntariamente en realizar un viaje en compañía de su enemiga, Assja Chotokalungin, que tendrá graves consecuencias para su persona:

Dabei hängt sich die Fürstin vertraulich in Jane ein und trifft Anstalten, dem Ausgang des Burghofs zuzuschreiten.

»Sie wollen schon wieder gehen?« frage ich erstaunt, und auch Lipotin macht ein verblüfftes Gesicht.

Die Fürstin nickt lebhaft. Jane wendet den Kopf und lächelt mir sonderbar zu:

»Wir haben es so verabredet. Wir wollen zusammen eine Rundfahrt machen. — Eine Rundfahrt, verstehst du, endet immer, wo sie begonnen hat. Also auf ...« — Der Wind verschlingt das letzte Wort. (p. 462)

En el metarrelato nos encontramos con una polarización más clara. Aquí no hay dudas sobre quiénes ostentan el papel de malos, pues lo ejercen con más agresividad y son menos reticentes a demostrar su inmenso poder: la Santa Inquisición, personificada

en el Obispo Bonner y, en menor medida, en el Cardenal Malaspina (cfr. pp. 318-319) y las fuerzas sobrenaturales representadas por Barlett Green y la schwarze Isaïs. La figura del Cardenal apenas está desarrollada, sin embargo los otros tres ostentan una serie de atributos que les hace inconfundibles. Así, por ejemplo, el obispo Bonner representa la parte corrupta de la Iglesia, va precedido de un llamativo olor a pantera (cfr. p. 85), pone todo su empeño en manifestar su ilimitado poder (cfr. p. 89-90) y se muestra implacable y vengativo:

»Tu dein Lästermaul zu, verworfener Galgenvogel!« — schrie der Bischof mit einemmal los, denn mit seiner Fassung wars zu Ende. Auch klirrte es nun vor dem Eingang zum Kerkerloch bedenklich von Waffen. —» Holz und Pech ist zuwenig für dich, du Erstgeborener Beelzebubs! Dir soll ein Scheiterhaufen aus Schwefelbrot errichtet sein, daß dir ein Vorgeschmack werde von den Freuden, die deiner in deines Vaters Hause harren!« — schrie der Bischof, dunkelrot im Gesicht vor knirschender Wut und fletschte, da ihn die Worte fast erstickten, die Zähne. (p. 89)

[...] denn, wenn man Sir Bonner nachsagt, daß er die Kunst verstehe, seine Opfer dreimal zu töten; das erste Mal durch sein Lächeln, das anderemal durch seine Worte und das drittemal durch seine Henker, so muß wahr sein, daß er an mir die qualvollste Hinrichtung vollzogen hat, bevor das unbegreifliche Wunder meiner Rettung mir den dritten Tod von der Hand dieses Mannes ersparte. — — — (p. 93)

Por su parte, la descripción física de Barlett es suficientemente reveladora (cfr. pp. 53 y 58), además, su presencia va siempre acompañada de todo tipo de señales, como truenos y rayos (cfr. pp. 52, 53 y 54) y su discurso suele estar cargado de grandes risotadas llenas de sarcasmo. Pero en la caracterización de este personaje hay otros elementos más determinantes, como su actitud retadora e irrevertente ante el máximo representante de la Inquisición (cfr. p. 87-88), pero, sobre todo, los llamativos poderes sobrenaturales de que hace gala —es inmune al dolor y al miedo (cfr. pp. 58 y 89), conoce el pasado y el futuro de la vida de los demás (cfr. p. 104) y es inmortal (cfr. p. 103)— y que hacen inevitable el sospechar de la conexión de Barlett con el mismo diablo; este último extremo también es insinuado dentro de la narración, cuando un agente secreto del obispo Bonner afirma de Barlett Green que está bajo la protección de Belcebú (cfr. p. 23).

La schwarze Isaïs es la gran tirana de esta obra, y su poder es ilimitado porque pertenece al universo de la magia. Es calificada de «Abgötzin und Teufelshure» (p. 23) y de “Göttin der schwarzen Liebe” (p. 367), y en otra ocasión incluso es identificada con un vampiro (cfr. p. 153); también es ella quien inició en la magia a Barlett Green

(cfr. p. 68-70) y, posteriormente, afirma que además es su madre (cfr. pp. 193 y 485). Su descripción física es también muy significativa:

[...] ich sehe sie schärfer, als ich je etwas Irdisches gesehen habe. Es ist eine weibliche Gestalt, obszön und doch von einer wilden, sinnesverwirrenden, fremdartigen Schönheit; ihr Kopf ist der einer riesigen Katze: ein Kunstwerk — kein lebendes Wesen — ein Götzenbild ägyptischen Ursprungs wohl, — eine Statue der Göttin Sechmet. Lähmendes Entsetzen will mich befallen, denn das Hirn schreit mir zu: das ist die schwarze Isaïs des Barlett Green; aber das grauenhafte Gefühl gleitet machtlos an mir ab, so furchtbar im Bann hält mich der Anblick des verzehrend schönen Bildes. Mir wird, als müsse ich aufspringen hin zu ihr, der Dämonin, um mich — kopfüber hinabzstürzen in den bodenlosen Abgrundtrichter zu ihren Füßen, sinnesverwirrt vor ... vor ... ich habe keinen Namen für den wilden Selbstvernichtungstrieb, der nach mir krallt. (pp. 347-348).

Und ich sehe Frau Welt vor mir mit arglistigem Lächeln und mit dem gestohlenen Antlitz der Heiligen, — sehe sie von rückwärts aufgerissen und vom Nacken bis zu den Fesseln ihrer Füße nackt und als ein wimmelndes Grab von Nattern, Kröten, Lurchen und eklem Ungeziefer. Und während Wohlgeruch und alle Lieblichkeit und Hoheit der Göttin sich in Gestalt und Zügen abspiegeln, dringt Fäulnisgeruch aus ihrer mir abgekehrten Seite und das unauslöschlich der Seele mit unnennbarem Grauen sich einprägende Geheimnis der hoffnungslosen Verwesung. (p. 508)

Además, su presencia provoca escalofríos (cfr. p. 415) y no duda en usar su magia para conseguir aquello que desea (cfr. pp. 507-509). En varias ocasiones se dice de ella que es la enemiga de John Dee y de toda su estirpe, así como de todos los que se interpongan en la consecución de sus objetivos.

Sin embargo, éstos no son los únicos malvados del metarrelato, pues también Edward Kelley y el emperador Rudolf ejercen como tales. El primero esconde sus verdaderas intenciones cuando entra al servicio de John Dee como ayudante de laboratorio, pero no tarda demasiado en salir a la luz su verdadera naturaleza; cual ave de rapiña se nutre de las fuerzas de su señor:

Kelleys Kräfte wachsen mit meiner Schwäche. Ihm habe ich alle Leitung übergeben. [...] Oft muß ich denken, wie seltsam es ist, daß nicht nur Kelley von Tag zu Tag mehr gedeih't nicht nur an leiblichem Wohlbefinden, je siecher und müder und erschöpfter ich werde, sondern auch an seinen nicht wegzuleugnenden übernatürlichen Kräften, — ebenso der Grüne Engel vom westlichen Fenster und das gespenstige Kind, das ihm vorangeht, werden immer deutlicher und leibhafter! [...] Unruhige Träume zerfressen meine Nächte; aber je verzehrter von vergeblichen Hoffnungen meine Tage zerflattern, desto herrlicher tritt der Grüne Engel hervor, wenn die Gezeiten des abnehmenden Mondes kommen: [...] (pp. 246-247)

Y no duda en exponerlo a la furia de la Inquisición, chantajearlo (cfr. pp. 341-342) y traicionarlo para conseguir aquello que desea: riquezas.

El emperador Rudolf, por su parte, es quien se encarga de ejecutar la amenaza del Cardenal Malaspina, y no lo hace por convicción religiosa, ya que él mismo es un

adepto a la alquimia, sino que se deja llevar por su ansia de conocimiento (lo que le mueve no es la obtención de bienes materiales, sino el descubrir el secreto de dicha “ciencia” [cfr. pp. 337-339 y 342-344]) para perseguir a aquellos que están más cerca de obtener lo que él desea. Además, Rudolf es un perfecto tirano gótico, ya que hace uso del ilimitado poder que posee en la ciudad de Praga, donde tiene a sus órdenes a todo un ejército de colaboradores, así como numerosas construcciones secretas e infranqueables donde atemorizar a sus víctimas.

No obstante, en el fondo, Kelley y Rudolf son iguales, no les importa traicionar a los suyos (bien sean amigos, o correligionarios) si a cambio obtienen un beneficio personal.

En cuanto a los héroes buenos, el metarrelato es un fiel reflejo del relato principal, y todo lo que afirmamos para éste se puede aplicar al primero. Así, sólo podemos destacar a un personaje en este papel: Jane Fromont, ya que John Dee, el protagonista, por ser también el narrador de esta historia, carece de connotaciones de esta categoría. Para Jane, John Dee sólo tienen buenas palabras:

Jane Fromont, eines braven Pächters Tochter und also gar nicht vom Stande und darum unwürdig, Ihrer Majestät jemals vor die Augen zu kommen. Dafür aber, daß ich es noch einmal sage: ein liebes Kind von damals dreiundzwanzig Jahren und mir von ganzem Herzen ergeben. (p. 157-158)

La segunda esposa de Dee, se caracteriza por ser una buena influencia para él, igual que Johanna Fromm lo es para el Barón Müller; lo ayuda (cfr. p. 336), le advierte de los peligros (cfr. p. 222), lo defiende de sus enemigos y perseguidores (cfr. pp. 272-273) y termina sacrificando su vida para salvar la de su marido (cfr. pp. 416-418). Es, al igual que Frau Fromm, una heroína gótica, porque también sufre la persecución a la que es sometido su marido, John Dee, la única diferencia entre ambas es que ella sabe que sólo su sacrificio puede ayudar a la salvación del protagonista, por eso muere.

El tandem Gärtner-Gardener también forma parte del grupo de los bondadosos; este personaje doble no está demasiado desarrollado, pero al final se revela como una figura fundamental para la consecución de los objetivos del protagonista. Gracias a sus consejos y su ayuda directa logra vencer a Assja-Isaïs (cfr. p. 404-405), y es él quien le defiende de Barlett Green en el último momento (cfr. pp. 446-448) y lo transporta al lugar en el que Elizabeth le está esperando (cfr. p. 448-449).

Pero lo más llamativo de esta novela es que buenos y malos no llegan a identificarse como grupos contrapuestos, porque los enfrentamientos no se producen entre tales grupos, sino entre individuos, de forma que “los malos” también se hostigan entre sí, extremo que no se constata en la novela gótica canónica. Así, por ejemplo, el malvado Obispo Bonner descarga su furia contra Dee con la misma fuerza con que lo hace contra el perverso Barlett Green; igualmente, el emperador Rudolf actúa contra John Dee, pero también contra su despiadado y ambicioso colaborador, Edward Kelley. Es decir, que todos los malos de este metarrelato tienen a Dee en el punto de mira, pero también hacen de otros malvados sus enemigos.

Lo expuesto hasta el momento nos abre el camino para hablar de la dicotomía que se establece entre perseguidores y perseguidos. Hemos podido comprobar que los protagonistas de cada uno de los dos relatos incluidos en *Der Engel* son los principales destinatarios del acoso de las fuerzas del mal, por lo tanto, son los perseguidos de esta novela, los héroes góticos.

Tanto John Dee como el Barón declaran en multitud de ocasiones sentir la amenaza de sus enemigos, que son muchos.

A John Dee le persiguen, tanto las fuerzas del universo de lo sobrenatural (la schwarze Isaïs y después también Barlett Green), como los poderosos del mundo terrenal (el obispo Bonner, el emperador Rudolf y el Cardenal Malaspina), e incluso aquellos que están a medio camino entre los dos mundos, como su ayudante Edward Kelley, quien al final se revela como un médium que invoca a los espíritus (el ángel de la ventana occidental que da título a la obra) para hacerse con la voluntad de su señor. En ocasiones también siente la amenaza de sus propios vecinos, el pueblo común, que lo cree un mago y desconfía de él (cfr. pp. 128 y 258-259), o de la que fue su principal protectora, la reina Elizabeth.

Al igual que los héroes góticos, John Dee se ve en la necesidad de huir de sus perseguidores (logra salir de la cárcel londinense, abandona Mortlake en dos ocasiones, huye a Praga y finalmente escapa de esta ciudad para regresar de nuevo a Mortlake) y cada una de estas huídas le depara nuevos peligros y amenazas. También experimenta el encierro y el aislamiento, primero en la cárcel de la Inquisición, y después en la “cárcel”

en que se convierte Praga una vez que el emperador Rudolf le declara su particular guerra. Este destino es compartido por su segunda esposa, Jane Fromont.

El otro protagonista, el Barón Müller, sufre, junto con Johanna Fromm, una doble forma de acoso. Uno que denominamos “físico”, ejercido por parte de la princesa Chotokalungin (su insistencia en pedirle el puñal que había pertenecido a su familia desde tiempos inmemoriales se escenifica como tal), y otro, mucho más feroz y temible, que se desarrolla en el interior de su mente: la constante amenaza de que se cumpla lo que está escrito en los manuscritos de sus antepasados, es decir, fundirse con ellos y sufrir su mismo destino. Esta “persecución” del sino familiar se prolonga a lo largo de toda la obra, y es la que hace que el Barón experimente como suyos propios, los acosos sufridos por John Dee.

La oposición personajes supersticiosos / personajes no supersticiosos no resulta demasiado productiva en esta obra, al igual que ocurre en el resto de las novelas del autor austriaco. Ninguno de los personajes que tienen un cierto peso en la diégesis de *Der Engel* presenta una actitud supersticiosa ante los hechos sobrenaturales que tienen lugar, pues todos encuentran —o, en su defecto, buscan— una explicación a los mismos, es decir, que no aceptan lo sobrenatural sin más, por lo tanto no hay superstición. Veamos algunos ejemplos.

El Barón Müller se define a sí mismo como un hombre de razón (cfr. pp. 118 y 151-152) y moderno (cfr. p. 15), que se distingue por su actitud crítica (cfr. pp. 15, 64, 198-199, 260-261, 364-365 y 400) y que se resiste a aceptar los sucesos extraños que tienen lugar a su alrededor, para los que busca explicaciones lógicas (cfr. pp. 16-17, 44-46 y 163ss.); no obstante, las diferentes experiencias con lo sobrenatural le hacen evolucionar, y poco a poco sus explicaciones a estos fenómenos irán tomando otro rumbo. Muy similar es el caso del otro protagonista, John Dee, quien se muestra orgulloso de su estirpe (cfr. pp. 41 y 59) y, especialmente, de su formación como físico y astrónomo (cfr. p. 127); también hace hincapié en el hecho de que ha estudiado o ejercido como profesor en las universidades más conocidas de su época (Cambridge [cfr. p. 127] y Lovaina [cfr. p. 129]), hecho muy significativo, si tenemos en cuenta que Dee vive en el siglo XVI. A pesar de esto, en sus primeros encuentros con lo sobrenatural hay una ausencia absoluta de actitud crítica, lo que le pone en un lugar

sospechoso; sin embargo, esta situación no dura mucho, pues, al igual que le ocurre al Barón, sus experiencias le hacen cambiar su forma de enfrentarse a este tipo de hechos.

Estas mismas afirmaciones, con leves variantes, son válidas para Johanna Fromm, Jane Fromont, Theodor Gärtner y Gardener, quienes, en algún momento dan muestras de regirse por la razón o bien de tener una visión científica de las cosas.

Los personajes restantes, en cambio, no esgrimen la lógica o la razón para apoyar sus argumentos y, en ocasiones, muestran una actitud cercana a la superstición, como cuando Elizabeth conjura a las brujas y cree en sus vaticinios (cfr. p. 27), o cuando Lipotin acepta, sin perturbarse, el hecho de que determinados objetos tengan poderes extraños (cfr. p. 44). Sin embargo, más adelante comprobaremos que esta actitud responde a unos patrones determinados y no se trata de superstición.

En realidad, a lo largo de toda la obra tan sólo se encuentran dos atisbos de una actitud supersticiosa; los dos suceden en el segundo nivel narrativo (el que se desarrolla en el siglo XVI) y se dan entre personajes absolutamente marginales; la primera se produce entre el pueblo llano:

Letzter Tag hat man so, um das Volk in Wales auf des Teuffels Seite zu ziehen, Angriff auf die heiligste Gnaden- und Wunderstätte, nämlich auf das Grab des heiligen Bischofs Dunstan zu Brederock, getan [...] Dies aber darum, weil das gute Volk der Sage anhing, es sei des heiligen Dunstans Grab in Ewigkeit unverletztbar und Zorn und Blitz des Himmels vernichte so bald jede Frevelhand, die daran zu tasten wage. Nun hat mit großem Hohn und Spott der Barlett das Heiligtum ausgerottet und ist ihm davon viel törichten Volks zugeloffen. — — — (p. 24)

La segunda proviene del carcelero que encierra a John Dee:

Ich sah, wie die rohen Knechte sich vor Furcht bekreuzigten. Der Kerkermeister wich mit abergläubischer Scheu zurück, machte mit der Hand das Abwehrzeichen der Irländer gegen den bösen Blick und schrie:

»Tu dein verfluchtes Birkauge von mir ab, du Erstgeburt der Hölle! St. David von Wales, mein guter Schutzpatron, den sie mir aufgebrummt haben, als ich noch in die Windeln machte, kennt mich. Er wird deinen bösen Segen kalt in den Erdboden ableiten!« (p. 57)

Mucho más interesante es la oposición que se produce entre personajes iniciados y no iniciados en el esoterismo, ya que sí afecta al grueso de los personajes de esta novela y cumple una función en el desarrollo de la trama.

Arriba mencionamos un amplio grupo de personajes que, por alejarse de los patrones de la lógica y la razón, podrían ser calificados de supersticiosos. Esta sospecha, sin embargo, sólo se sostiene durante los primeros compases de la obra, ya que con cada

nueva incursión de lo sobrenatural, se va haciendo más patente que estos personajes también tienen su propia explicación para tales hechos, y está fundamentada en las diferentes doctrinas esotéricas que abraza cada uno. Un claro ejemplo lo tenemos en esta conversación entre John Dee y la reina Elizabeth.

»Du hast mir ziemlich weh getan, Freund John«, hub sie an. »Es war nicht zu deinem Gewinn, daß du zum andernmal die Hexe zwischen uns gestellt hast, damit Fremdes zwischen uns trete; damals mit Tränken und diesmal mit Träumen.«

[...] Ich antwortete darum mit gebührender Achtung der Majestät, sehr klug und männlich, wie mich dünkte: » Was Übermut aus freien Stücken je getrunken, das kann unmöglich die Gesetze der Natur, noch auch die des göttlichen Geistes verletzen. Nach der Natur ist dem Leibe Feindliches entweder des Leibes Tod, oder es wird vom Leibe getötet, indem er es verzehrt und von sich stößt. Nach dem Gesetz des Geistes aber ist uns Freiheit gegeben über unsfern Willen und also sind auch unsere Träume, ob nun Nahrung oder Ausscheidungen, immer nur das Erfüllen unseres Willens. [...]« Es war aber nicht Zorn, sondern eine mich plötzlich bis ins Mark anpackende und erschütternde Fremdheit und abweisende Größe, mit der sie mir entgegnete, und mir war's als spräche die »geistige« Königin aus ihr:

»Du bist weit abgeraten, Enkel des Roderich, von dem Wege deiner Bestimmung. Du beobachtest wohl des Nachts mit sehr weisem Verstande die Sterne an dem Himmel über deinem Hausdach, aber du weißt nicht, daß der Weg zu ihnen durch ihr Ebenbild führt, das in dir wohnt, und du verfällst nicht auf den Gedanken, daß dich Götter von dort oben grüßen, die da wollen, du möchtest zu ihnen emporsteigen. Du hast mir eine sehr kluge Abhandlung gewidmet: *De stella admiranda in Cassiopeia*. Oh, John Dee, du bewunderst zuviel und hast ein Leben lang versäumt, selbst zu einem Wunder zu werden im Weltall. Aber mit Recht hast du vermutet, daß der admirable Stern in der Cassiopeia ein Doppelstern sei, der um sich selber kreist in steter seeliger Ewigkeit aufleuchtend und sich selbst wieder zurückziehend, wie es die Natur der Liebe ist. — Studiere du doch nur recht ruhig weiter den Doppelstern in der Cassiopeia, wenn ich nunmehr dieses kleine Königreich der Inseln vielleicht sehr bald verlassen werde, um nach der zerbrochenen Krone zu schauen, die mir drüben vorbehalten ist — — —« (pp. 158-160)

Aunque muchas de las afirmaciones de Elizabeth todavía resulten encriptadas — posteriormente se irá aclarando el significado que se esconde detrás de expresiones como «Ebenbild, das in dir wohnt», «Doppelstern, der um sich selber kreist» y «drüben» —, está claro que la reina se rige por las doctrinas esotéricas, y ésa es la razón de que su discurso sea oscuro e incomprendible. Es en este punto de la narración donde se descubre que ella es una iniciada, y, por lo tanto, a partir de aquí se hace necesario reinterpretar todas sus intervenciones desde esta perspectiva, lo que da un nuevo sentido a su persona.

De esta forma, la narración va revelando la calidad de iniciados de otros personajes, como Barlett Green (esoterismo y magia), Edward Kelley (alquimia y espiritismo), el emperador Rudolf (alquimia y esoterismo) y la Schwarze Isaüs (esoterismo y magia), dentro del metarrelato, y Assja Chotokalungin, Lipotin y Gärtner-Gardener (todos ellos iniciados en el esoterismo) en el relato principal. Estas

revelaciones suceden de forma progresiva, es decir, cada una se produce en un punto diferente de la narración, y van provocando un efecto dominó sobre el verdadero significado de los sucesos acaecidos y el papel que los diferentes personajes han jugado en este proceso, de modo que tanto el protagonista del primer nivel narrativo como el lector, se ven obligados a replanteárselo todo.

Tan sólo John Dee, el Barón Müller y Johanna Fromm se esbozan como personajes ajenos al conocimiento esotérico. De ellos tres, el caso más dudoso es el del primero. Como ya expusimos más arriba, este personaje se debate desde el principio entre la lógica y la creencia en lo sobrenatural, pues, por un lado, hace gala de su formación en diversas ciencias, pero, por el otro, no muestra señales de rechazo ante sucesos de carácter sobrenatural (por ejemplo, cuando le habla la imagen del espejo [cfr. p. 33]). Sin embargo, su vida y sobre todo su posición ante lo sobrenatural dan un vuelco cuando entra en contacto con Barlett Green en la cárcel de la Inquisición; éste le hace una serie de demostraciones (sobrevive a la muerte en la hoguera) y de revelaciones que lo trastocan, como bien se aprecia en las siguientes reflexiones de Dee:

Sind dies aber nur gestammelte Hinterdreinreden, mit denen ich auf keine Weise die große Klarheit, Einfachheit, ja Selbstverständlichkeit zu beschreiben vermag, die ich in jenem Augenblick einer halbschlafenden Geisteswachheit zu besitzen vermeinte, denn die Einsicht in die Wahrheit von dem, was der Barlett da zu mir sprach, war wie in eine sonnenhafte Helle getaucht, so daß die Geheimnisse des Raums, der Zeit und des Seins aller Dinge ganz durchsichtig und offen vor meinem Geiste lagen. Der Barlett tat mir in dieser Stunde sehr großes Wissen meiner Selbst und meiner Zukunft kund, daß alles bei mir wohlverwahrt und bis ins Kleinste unvergessen ist.

Und mochte ich in jener Nacht auch noch zweifeln und wähnen, es möchte mich ein Irrtraum necken, so bin ich schon in so vielem, durch das wunderbarste und gleichsam verstandeswidrigste Eintreffen seiner Prophezeiungen, belehrt, daß es umgekehrt bald nur töricht von mir wäre, dem heute noch Künftigen minder zu vertrauen. Ist mir dabei nur Eines wunderlich: was der Barlett wohl Grund gehabt haben möchte, so treulich meiner zu gedenken und mich gleichsam unter seine wohltätige Führung zu nehmen, [...] Unsäglich wichtige Weisungen wegen der Eroberung Grönlands und wegen der Dringlichkeit und kaum abzusehenden Bedeutung dieses Unternehmens für mein ganzes künftiges Schicksal machten den Hauptteil seiner obigen Belehrungen aus. Es sei denn auch nicht verschwiegen, daß Barlett Green bei seinen späteren Besuchen — und er besucht mich nun öfters — immer wieder mit großer Treue und Festigkeit mir diesen Weg, mein höchstes und heißerstrebtes Ziel zu erlangen, gewiesen hat, denn es sei mir die Krone gewiß über Grönland zuvörderst; und ich fange an, den Wink zu verstehen! — — (pp. 103-105)

A partir de este momento, Dee no vuelve a mostrar ninguna pauta supersticiosa, ni de rechazo a lo sobrenatural, porque ya ha comenzado su aprendizaje, ha dado el primer paso para ser un iniciado. De hecho, como la mayor parte de su discurso procede del

John Dee tardío, es decir, el que habla desde la vejez, la imagen que predomina de este personaje es la de un auténtico iniciado.

Por su parte, el Barón Müller y Johanna Fromm siguen una evolución similar, sólo que salpicada de muchas más dudas y, por lo tanto, más lenta. Durante la mayor parte de la narración ellos son los únicos que siguen apelando a la razón cada vez que se enfrentan a lo sobrenatural, o simplemente lo rechazan, como ocurre en todas las ocasiones en las que el Barón Müller se niega a aceptar el hecho de que está asumiendo la experiencia vital de su antepasado:

Erbt man denn nicht nur das Blut? Erbt man auch Erlebnisse?! — Freilich könnte man das alles leicht erklären, wenn man »Zufall« annimmt. Schon recht, schon recht, aber ich fühle es anders. Ich fühle das Gegenteil von Zufall. Aber was ich da erlebe, das — — weiß ich noch nicht. — — — Daher die Kontrolle. (p. 152)

John Rogers Erbschaft ist also lebendig geworden! Ich bin nicht mehr imstande, die Rolle des unbeteiligten Übersetzers weiter zu spielen. Ich bin beteiligt, irgendwie beteiligt an diesen Dingen hier, diesen Papieren, Büchern, Amuletten, und — an diesem Tulakasten. — Nein doch: der Tulakasten stammt ja nicht aus der Erbschaft! Er stammt von dem toten Baron — — von Lipotin stammt er, von dem Mascee-Abkömmling! Von dem Mann, der die Lanzespitze bei mir sucht für die Fürstin Chotokalungin! — — alles, alles hängt zusammen!! — Aber wie? Sinds Nebelketten, Rauchbänder, die über Jahrhunderte herüberwehen und mich fesseln, mich unfrei machen?

Ich selber lebe ja mit allem, was hier um mich ist, schon im »Meridian«!! Ich brauche unbedingt Ruhe und Überlegung. Wellen von Verwirrsein laufen kalt über mich hinweg. Alle Augenblicke fängt mein Verstand an zu taumeln. Das ist gefährlich, das ist töricht! Wenn ich die Herrschaft über diese Visionen verliere, dann — — — (p. 168)

En este caso, el proceso iniciático de ambos personajes no tiene un punto de partida claro, sino que es la continua sucesión de esas “coincidencias” mencionadas en la cita anterior la que los convierte en adeptos. Con la lectura de los manuscritos de sus antepasados y con la ayuda de Lipotin, el Barón adquiere los conocimientos necesarios acerca de esa doctrina, mientras que Johanna va “recordando” una serie de hechos que percibe como a través de una “pátina verde”⁴⁷ (cfr. p. 201); si a esto le añadimos la

⁴⁷ En esta obra, el color verde está asociado al mundo de después de la muerte, que predica esta doctrina esotérica; así, el apellido de Barlett —Green— hace alusión a ello, el espejo que Lipotin le entrega al Barón destella un color verdoso (cfr. p. 179), al igual que todas las apariciones relacionadas con este mundo (cfr. p. 297). En realidad, esta asociación del color verde con la muerte o con la transición entre la vida y la muerte está cuenta con una larguísima tradición y está plenamente consolidada en nuestra cultura; así, en su *Diccionario de símbolos*, J. E. Cirlot manifiesta: «El simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura. Desde la somera división establecida por la óptica y la psicología experimental, en dos grupos: colores cálidos y avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad [...], y colores fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación [...], situándose en medio el verde como matiz de transición y comunicación de los dos grupos; [...] Así la

constatación de que en sus vidas se producen uno a uno los mismos hechos descritos en esos viejos documentos o recordados a través de la pátina verde, el Barón y Johanna se ven abocados a abandonar el razonamiento lógico y abrazar lo que inicialmente su mente rechazaba; por lo tanto, saben interpretar cada uno de los extraños sucesos que se producen a su alrededor. Por eso, el final nos muestra al Barón y a Johanna como dos iniciados más, pues aceptan que en sus cuerpos también están presentes las mentes de sus antepasados, se reconocen como esposos y saben cuál es el destino de cada uno de ellos: el de ella morir, para evitar que el puñal caiga en manos de Assja-Isaïs; el de él, llegar al lado de Elizabeth con el puñal.

Es decir, que también aquí se desahce la oposición que existía entre los personajes iniciados y los no iniciados, pero esto sólo se constata al final, cuando ya se acerca el desenlace, de modo que el enfrentamiento entre ambos grupos ha cumplido su función (la de distinguirlos, creando dicotomías) a lo largo de la narración.

En conclusión, se observa que los protagonistas están muy bien delimitados, pues se definen en oposición al resto de los personajes, ya que ellos son los únicos que se enfrentan a todos los demás: son los bondadosos, los perseguidos, los no supersticiosos y los no iniciados. Después de muchas amenazas y peligros, al final salen victoriosos, aunque no sin sufrir alguna pérdida (la muerte de Johanna) y a la vez se desvela su verdadera naturaleza, porque en esta obra, como en las novelas góticas, también se observa el hecho de que las apariencias engañan, pues cada uno revela al final su verdadera identidad.

doctora Jolan Jacobi, al estudiar la psicología de Jung, dice literalmente: „La coordinación de los colores con las funciones (psíquicas) respectivas cambia con las diferentes culturas [...]. Pero, por regla general..., el color azul [...] es el color del pensamiento; el color amarillo [...] es el color de la intuición, [...]; el rojo [...] es el color de los sentidos vivos y ardientes: en cambio, el verde [...] representa la función perceptiva“. Asociaciones derivadas de las esenciales trancritas, que poseen una importancia decisiva, don las que siguen: [...] verde (vegetación, pero también color de la muerte, lividez extrema; por eso el verde es transmisión y puente entre el negro (ser mineral) y el rojo (sangre, vida animal), pero también entre vida animal y descomposición y muerte; [...] La diferencia de concepto entre psicología y tradición esotérica al plantear los hechos innegables descritos es que, para la primera, el sentido simbólico se forma en la mente humna por impregnación de una relación que puede ser fortuita, mientras para el esoterismo, los tres planos (gama de matices, gama de elementos y aspectos naturales, gama de sentimientos y reacciones en la mente) son el resultado de una misma y simultánea acción de la realidad profunda. [...] Vamos a citar ahora algunos casos de aplicación del simbolismo cromático, para mayor aclaración de lo expuesto. Según Beaumont, en el simboliso chino los colores tienen un significado y propósito muy especiales, por ser emblemáticos de rango y autoridad, [...]. El verde domina en el arte cristiano por su valor de alianza entre los dos grupos de colores (cfr. J. E. Cirlot, Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1982, s. v. *color*)

10. 7. El cronotopo gótico

El mayor escollo con el que nos encontramos en esta obra a la hora de constatar la manifestación del cronotopo gótico está relacionado con el tratamiento que recibe el espacio. Y esto es así por dos motivos principalmente; el primero de ellos es que en *Der Engel vom westlichen Fenster* no hay un único escenario principal, como es lo habitual en la inmensa mayoría de las novelas góticas canónicas o en las otras novelas del autor austriaco, sino que son varios los lugares que merecen este calificativo, a saber: el amplio espacio comprendido entre Gales, Londres y la casa de Mortlake en la que vive John Dee —puesto que es en todo este territorio en el que Dee se siente amenazado por primera vez, donde los Ravenheads se enfrentan al malvado y poderoso Obispo Bonner—; la Praga del emperador Rudolf; la casa donde vive el Barón Müller y su entorno; y, por último, Elsbethstein, el misterioso castillo en ruinas que se encuentra a unos kilómetros de la ciudad austriaca en la que viven los protagonistas de la narración principal. El segundo motivo es que, como ya hemos tratado en un epígrafe anterior⁴⁸, en esta obra, el marco escénico no tiene una presencia tan abrumadora como en otras, porque aquí la trama, el elemento fantástico y el suspense tienen más peso y restan protagonismo al espacio.

Teniendo en cuenta que el cronotopo literario es la asociación de un conjunto de elementos que se aglutan en torno a un tiempo-espacio claramente definido y con unas características muy concretas, es obvio que este punto de partida va a condicionar en gran medida la configuración del mismo en la presente novela.

Dicho esto, se hace necesario, en primer lugar, delimitar convenientemente el marco escénico que vamos a considerar en este apartado. Para ello, tenemos que tener en cuenta dos cosas: por un lado, el hecho de que *Der Engel* consta de dos narraciones, de las cuales la principal es la narración-marco —la que relata los acontecimientos de la vida del Barón Müller—; por el otro, el hecho de que el protagonista de esta narración principal sufre un proceso de asimilación con su antepasado, por el cual asume como

⁴⁸ Véase el epígrafe titulado “el marco escénico” del presente capítulo.

propios parte de los sucesos vividos por éste (los que conforman el relato secundario). Esto nos lleva a considerar que únicamente los espacios por los que transita el personaje principal habrán de ser tenidos en cuenta en este apartado, porque es en ellos donde se desarrollan los sucesos más trascendentales y donde se condensa la complejidad de la obra; éstos son: la casa del Barón Müller, las ruinas de Elsbethstein y, por último, la ciudad de Praga en tiempos del emperador Rudolf II.

Para poder dar cuerpo al cronotopo gótico, estos lugares deben reflejar la presencia del tiempo, representar por sí mismos una amenaza para el héroe y ser descritos como lugares de encierro y aislamiento, pues son las señas de identidad del castillo gótico, el espacio que dio origen a este género.

Las huellas de la presencia del tiempo son especialmente palpables en los dos últimos lugares mencionados arriba. Elsbethstein, por el hecho de ser una ruina, ya lleva las marcas del pasado histórico en su propia condición, pero en este caso, el vínculo entre espacio y tiempo es mucho más profundo. Como ya hemos señalado en epígrafes anteriores⁴⁹, este lugar condensa también las características de la casa de Mortlake en la que vivió y murió siglos antes John Dee, al igual que sus vivencias. Esto implica que la presencia del tiempo histórico no se reduce a una cuestión meramente estética o arquitectónica, ya que se constituye como un espacio-tiempo doble: el actual del austriaco Barón Müller y, a la vez, el del antepasado inglés de éste, que se remonta unos cuatro siglos atrás. Es el lugar en el que el protagonista de este relato tendrá que retomar los hechos en el punto en el que los dejó John Dee y caminar solo hacia el destino final de toda su estirpe. Por eso, cuando llega allí, el escenario que se encuentra es idéntico al que dejó su antepasado en la hora de su muerte, a pesar de la distancia temporal y espacial que los separa (Elsbethstein está en Austria, mientras que Dee murió en su casa de Mortlake). El hecho de que Elsbethstein sea una ruina es, a nuestro entender, una clara alusión a ese espacio-tiempo pretérito que sigue activo en el presente.

Praga es un caso muy singular, y transgresor. La ciudad que nos presenta la novela es la de la época del emperador Rudolf II, la ciudad medieval en la que el Hradschin y demás edificaciones defensivas y palaciegas eran utilizadas por el emperador, un excéntrico personaje amante de las ciencias ocultas y mecenas de

⁴⁹ Cfr. pp. 461-465 del presente capítulo.

alquimistas. Y, sin embargo, la descripción del espacio y el relato de los hechos que allí ocurren procede del Barón Müller:

So bin ich also in Prag?! — Wer ist in Prag? — Wer bin ich? — Was begibt sich rings um mich her? —: Ich sehe mich reiten in gutem Schritt, kaum beachtet von dem gleich mir die steinerne Moldaubrücke überquerenden Bürger- und Landvolk, an dem Standbild des heiligen Nepomuk vorbei zur Kleinseite hinüber. Ich weiß, ich bin zur Audienz befohlen zu Kaiser Rudolf, dem Habsburger, im Belvedere. Neben mir reitet noch einer, mein Begleiter, auf einer Isabellstute, in einen Pelzmantel von ein wenig verschlissener Pracht gehüllt, obschon der Morgen blau ist und die Sonne empfindlich zu stechen beginnt. Der Pelzmantel ist offenbar das Paradestück aus seiner Garderobe, und er hat es angelegt, um vor den Augen der Majestät einigermaßen Figur zu machen. »Landstreicherleganz« — fährt es mir durch den Sinn. Ich wunderte mich nicht, daß ich selbst Kleider altertümlichen Schnittes trage. Wie könnte es anders sein! Schreiben wir doch den Tag Laurenzii, den zehnten August im Jahre unseres Herrn Geburt, das man als das fünfzehnhundertundvierundachtzigste zählt! Ich bin in die Vergangenheit hineingeritten, sage ich mir vor, und ich finde nichts Wunderbares daran. (pp. 298-299)

Poco después, el Barón se identifica con su antepasado:

Ich weiß: ich bin John Dee, mein eigener Ahnherr, wie könnte sonst so deutlich vor meinem Gedächtnis stehen, was sich seit meiner Flucht aus der Heimat und aus Mortlake mit uns begeben hat! (p. 299)

Y a partir de este momento, la narración está puesta en boca de John Dee, aunque el lector ya sabe que en realidad se trata de ese doble personaje que resulta de la asunción de las vivencias de éste por parte de su descendiente, el Barón Müller. Por lo tanto, en este caso no nos encontramos ante una condensación de características, porque la Praga del siglo XX ni siquiera está representada en este relato, sino que ha habido un desplazamiento de los personajes a través del tiempo y del espacio.

De este modo, podemos afirmar que la carga temporal de este escenario es muy intensa y significativa, pues el componente medieval no recae sólo en los elementos arquitectónicos y urbanísticos de la ciudad, sino que, efectivamente, es un escenario del pasado, aunque vivido y sentido como actual por un personaje del mundo contemporáneo. Por lo tanto, el pasado se hace presente y con él regresan los miedos ancestrales, la crueldad y la superstición medieval al mundo moderno del siglo XX. Esto se aprecia claramente en el fragmento que citamos a continuación, en el que el Barón dialoga con Johanna, justo después de haber despertado de esa *magische Rückschau* que le ha transportado a la vida de su ascendiente y, gracias a la cual, los dos pueden reconocer la doble identidad y las intenciones de cada uno de los personajes que intentan acercarse a ellos:

[...] »Johanna, wie kannst du das von mir glauben! Eifersüchtige, kleine Jane! Und du glaubst, die Fürstin könne dir gefährlich werden?!«
Johanna fuhr jäh aus den Kissen und starrte mich verständnislos an.
»Fürstin? Welche Fürstin meinst du? — Ach so, die Russin! — Ich habe vergessen gehabt, daß sie... daß sie noch lebt.« — Dann wurde ihr Blick nachdenklich, fast entrückt, und sie sagte plötzlich laut vor sich hin:
»Um Gottes willen, an sie habe ich noch nicht gedacht!« — und sie klammerte sich mit solcher Heftigkeit des Entsetzens an meine beiden Arme, daß ich in dem Schraubstock ihrer Angst erschrocken keiner Bewegung fähig war. Ich verstand nicht, was sie meinte und wovor sie sich fürchtete. Ich sah fragend in ihr Gesicht.
»Warum diese Furcht, Johanna, liebe kleine Törin...?«
»Auch das ist also noch zu bestehen!« flüsterte sie vor sich hin — »oh, ich weiß jetzt, was geschehen muß!«
»Weniger als gar nichts weißt du!« rief ich und fühlte scheu, daß ich ins Leere hinaus lachte. Sie sagte:
»Liebster, dein Weg zur Königin ist noch nicht frei. Ich... werde ihn dir frei machen!«
Ein ungewisser Schreck — ich hätte nicht sagen können, wovor — ging durch mich hindurch wie ein minutenlang flammender Blitz. Ich wollte reden; ich konnte nicht. Still sah ich auf Jane. Sie lächelte traurig auf mich nieder. Ich glaubte sie mit einemmal dunkel zu verstehen und war wie gelähmt. (pp. 355-356).

El tercer espacio en el que nos detendremos es la casa del protagonista y sus alrededores, es decir, aquellos lugares por los que habitualmente discurre su vida. Ya hemos manifestado anteriormente que estos lugares apenas tienen una presencia física en la obra y funcionan como meros escenarios en los que ubicar la acción; este hecho repercute muy negativamente en su implicación en el cronotopo gótico, pues en ellos se constata una gran carencia de connotaciones temporales. Tan sólo de forma aislada se pueden encontrar algunas descripciones que apunten en esta dirección, como en la cita siguiente, donde a través del paisaje se evocan tiempos pasados:

Ist es nicht lustig, sagte ich zu mir, als ich die erste Stunde im Vorgebirgsland draußen über die Moorheide stampfte, daß ich genau so empfinde, wie wohl John Dee empfunden haben mag, als er nach überstandenem Kerker über die schottische Hochebene lief? Und ich mußte lachen, daß ich mir's in den Kopf setzen wollte: John Dee müßte über ähnliches Heideland gestapft sein, ebenso froh, [...] wie ich, der ich jetzt beinahe dreihundertfünfzig Jahre später als Dee über süddeutsche Moorlandschaft trabte. [...] Daß sich meine Ideen so verknüpfen, liegt übrigens sehr nahe, denn oft genug bestätigte uns Kindern der englische-steirische Großvater die verwandte Stimmung und Eigentümlichkeit der schottischen und der dem deutschen Alpenlande vorgelagerten Hochmoore. (p. 111)

Sin embargo, en los momentos más álgidos del relato sí se aprecia que el marco escénico presenta huellas de un tiempo pasado, lo que ocurre es que éstas no nacen del espacio en sí, sino que vienen de la mano de determinados objetos, que son los que, en realidad, están dotados de esa carga temporal. El inicio de la novela es muy revelador, ya que precisamente alude a este hecho:

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

Die Führung des oft verschlungenen Spagats, die sorgsame Faltung des blauen Umschlagpapiers darunter; das alles zeugt stumm vom zielvollen Denken und Handeln eines Lebendigen, der den Tod kommen fühlte. Der darum Briefe, Notizen, Schatullen, angefüllt mit einst Wichtigem, nun aber bereits Gestorbenem, vollgesogen mit Erinnerungen, die lange jetzt verweht sind, sammelt, ordnet, bündelt mit halben Gedanken an einen zukünftigen Erben, einen ihm fast fremden, fernren Menschen — an mich —, der von seinem Hingang wissen und ihn erfahren wird, wenn das geschlossene Bündel, verschollen im Reiche der Lebenden, den Weg in fremde Hand gefunden hat. (p. 5)

El viejo manuscrito heredado es, por lo tanto, el primer objeto en introducir el pasado en el presente y su lectura hará que paulatinamente esta presencia se haga mayor, aunque es necesario esperar hasta aproximadamente la mitad de la novela para llegar a entender su vínculo con el factor espacial.

Mientras tanto, nuevos objetos van haciendo su entrada en el universo del protagonista, generando connotaciones temporales más directamente vinculadas al espacio. Uno de ellos es el antiguo espejo florentino que le regala Lipotin al Barón Müller (escena que ya hemos reproducido anteriormente⁵⁰). Al contemplarlo tiene una visión en la que su propia casa se transforma en un espacio que le es extraño, pues todo en ella —muebles, objetos e incluso los tabiques y muros—, parece proceder de una época muy anterior, que, en ese punto de la narración, ya es fácilmente identifiable con la de su antepasado. Es decir, que su espacio más íntimo empieza a asumir un significado temporal, que es del mismo tipo del que Bakhtin aprecia en el castillo de la novela gótica: «The castle is saturated through and through with a time that is historical in the narrow sense of the Word, that is, the time of the historical past»⁵¹.

También las bolas de marfil que le entrega Lipotin —de nuevo él— originan un efecto similar, aunque esta vez más intenso. Los polvos que había en su interior son inhalados por el protagonista y le provocan otra visión, de la que él mismo afirma: «Da ging es mir ähnlich —so will es mir jetzt nachträglich scheinen — wie damals, als ich in Lipotins florentinischen Spiegel blickte und unmerklich zu träumen begann» (p. 297). Sólo que en esta ocasión es él quien “es transportado” mentalmente al universo de su antepasado, a la Praga del emperador Rudolf.

⁵⁰ Cfr. p. 462 del presente capítulo.

⁵¹ M. Bakhtin, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», *cit.*, p. 246.

Así, uno a uno se va constatando que que cada objeto que entra en su casa de la mano de Lipotin hunde sus raíces en el universo de sus antecesores (no debemos olvidar que este personaje también), y, por ello, lo acerca más a ese pasado que comparte con toda su estirpe; lo mismo ocurre con el manuscrito heredado, el cual, además, es la guía que le ayuda a comprender las manifestaciones de esa época pretérita y el significado que tienen. Y a la luz de estos objetos se transforma toda su vida, y con ella su espacio vital; pues, si su identidad se funde con la de su antepasado, los lugares por los que transita corren igual suerte, así es como deja de pisar suelo austriaco para vagar por la Europa del siglo XVI, y el desenlace de su vida en la tierra sucede en el mismo lugar en que murió John Dee, su antepasado.

Esta es la verdadera carga temporal del espacio por el que transita el protagonista. Bien es cierto que tiene su origen en una serie de objetos a los que se les puede llamar “mágicos”, pero una vez que este “tiempo pretérito” se ha instalado en el universo del Barón Müller, podemos decir que se independiza de esas piezas de carácter mágico y el espacio pasa a albergar en sí mismo estas connotaciones, por ello la escena final en Elsbethstein puede tener lugar sin la ayuda de ningún objeto que induzca una nueva visión.

Amenaza y aislamiento son las otras sensaciones que producen los espacios góticos, y la Praga de la novela cumple generosamente esta premisa, pues la ciudad aparece representada como si fuera un diminuto imperio en el que Rudolf asumiera el control total sobre todos sus súbditos y sus acciones. Por ello, el protagonista siente su amenaza constantemente:

— Mir aber ist das Herz schwer von Ahnungen wenig besonner Art, und die finstere Natur Kaiser Rudolfs droht mit einem schwarzen Wolkenschatten, der soeben über die glänzende Fassade der Burg da droben hinstreicht. (pp. 300-301)

Ich steige den schmalen Felsspaz hinab. Ich weiß: da drüben wartet Kaiser Rudolf auf mich. Er hat mich heimlich nächtlicherweise zu sich befohlen, geheimnisvoll wie immer, plötzlich, mit verhüllter Absicht, unter völlig undurchsichtigen Vorsichtsmaßregeln. (p. 336)

Por otro lado, la sensación de aislamiento y encierro son extremos aquí, baste reproducir la primera descripción de las construcciones palaciegas para comprobarlo:

Breit öffnet sich jetzt die majestätische Schloßauffahrt, die Kaiser Rudolfs kühne Baumeister in den Berg gesprengt und dem engen Waldtal abgerungen haben. [...] Doppelt, dreifach stehen die Hausbauten der kaiserlichen Dienstleute übereinander gleich Schwalbennestern am Felsen

befestigt, jede auf dem Dache des andern fußend: die Habsburger wollen um jeden Preis eng umgeben sein von ihrer deutschen Leibwache; sie trauen nicht dem Wellenschlag des fremden Volkes da drunter über der Moldau. (p. 301)

Esto se acentúa con el hecho de que prácticamente sólo están representados espacios cerrados en los que predomina la sensación de oscuridad, estrechez, opresión o amenaza (la casa del Rabbi que se encuentra en un subterráneo, el lugar donde conjuran al ángel, las diferentes fortificaciones infranqueables que el emperador tenía diseminadas por la ciudad); pero, sobre todo, porque el espacio se convierte ahora en el gran protagonista, y las descripciones que llenan estas páginas están concebidas para desplegar el efecto gótico. Meyrink vuelve a hacer de Praga el angustioso escenario de los mayores desvelos de su protagonista.

En cambio, ni Elsbethstein ni el hogar del Barón Müller consiguen despertar estas asociaciones, al menos no de una forma eficaz. La amenaza que en numerosas ocasiones padece el protagonista no procede de los espacios propiamente dichos, sino de los objetos (la daga [cfr. p. 406]; la colección de armas de la princesa Chotakalungin [cfr. p. 380-381]), de los personajes (la extraña forma de actuar de la princesa Chotakalungin y de su criado [cfr. pp. 361 y 372-374]) o de las apariciones fantasmagóricas que se manifiestan en estos lugares (las apariciones en Elsbethstein de la reina [cfr. p. 466], de Assja Chotakalungin [cfr. p. 474], de Lipotin [cfr. p. 477], por poner algunos ejemplos). Sólo en una ocasión afirma el Barón sentir su casa como una cárcel:

Ich ließ, rasch entschlossen, Schreibtisch, Meridianrichtung und Uronkel Dees verstaubte Reliquien hinter mir und brach aus dem Bann von Haus und Arbeit wie aus einem Kerker aus. — (p. 111)

Por su parte, Elsbethstein es presentado como un lugar aislado e inaccesible, casi como una fortaleza inexpugnable a la que sólo unos pocos “elegidos” (los iniciados) pueden llegar, aunque esto se debe más a la carga mágico-esotérica del lugar que a una ambientación puramente gótica:

Wie wir nach Ablauf weniger Minuten dennoch heil den steilen, über alle Begriffe holprigen Steig hinaufgekommen sind zur Ruine Elsbethstein, wird mir immer ein Rätsel bleiben. Es gibt kaum eine andere Erklärung als: wir sind hinauf geflogen. Der ungeheure Schwung und die über jede Vorstellung giedige Konstruktion des Wagens machte das Wunder möglich. — Da droben hat jedenfalls vor uns noch nie ein Automobil gestanden. (p. 397)

Todo esto no hace más que reafirmar la idea que ya hemos expresado con anterioridad: que el marco escénico es un componente secundario en esta obra; además, se constata que hay una diferenciación intencionada en el tratamiento que reciben los diferentes lugares que forman parte de la trama. Sólo la ciudad de Praga es capaz de evocar los mismos sentimientos que un castillo gótico, mientras que el resto de los espacios representados dependen de otros componentes para conseguir ese efecto. Su poder de asociación es más débil y está condicionado, pero existe.

Junto a estos componentes básicos, en la configuración del cronotopo gótico también participan otros factores, a saber: la percepción subjetiva del espacio y el tiempo, la implicación de una historia familiar oscura y desconocida para el protagonista —que es el origen de las amenazas y del devenir de los acontecimientos—, así como el hecho de que los sucesos fantásticos estén íntimamente ligados al espacio-tiempo en el que se desarrollan. A continuación analizaremos detalladamente si se cumplen estas premisas en la última novela de Gustav Meyrink.

Tiempo y espacio son los dos elementos más transgresores de esta extensa novela, ya que protagonizan un desvío más allá de lo razonable con respecto a las leyes que rigen en el universo real (aplicando al término “real” tanto el concepto de *Wirklichkeit* como el de *Realität* postulados por Uwe Durst⁵²). Pero, sobre todo, es objeto de una configuración altamente subjetiva, como comprobaremos a continuación. El primer conato de subjetividad nace del tipo de instancia narrativa: un yo-protagonista que hace que absolutamente todo el relato pase por su filtro; este protagonista, además, resulta ser un iniciado en el esoterismo que realiza determinadas prácticas mágicas, y esto abre las puertas a muchos fenómenos de naturaleza fantástica, entre ellos, la inquietante transposición de tiempo y espacio que se escenifica en esta obra:

Gegenwart ist aus Vergangenheit geworden! Gegenwart ist die Summe aller Vergangenheit in einem Moment der Besinnung, sonst nichts. Und weil diese Besinnung — diese Erinnerung — möglich ist, sooft der Geist sie ruft, so ist ewige Gegenwart im Strom der Zeit, und das fließende

⁵² Uwe Durst diferencia entre *Realität* y *Wirklichkeit* afirmando que: «Das Problem literarischer Realität scheint mir nur lösbar, wenn man der Eigengesetzlichkeit der Literatur konsequent Rechnung trägt und den außerliterarischen Begriff der *Wirklichkeit* durch den innerliterarisch-eigengesetzlichen Begriff des *Realitätssystems* ersetzt. Das Material der Kunst entstammt der vorhergehenden Kunst. Wenn die Wirklichkeit als Material genutzt wird, wandelt sie sich unter dem Einsatz der Kunstverfahren zur Realität» (U. Durst, *Theorie der Phantastischen Literatur*, cit., p. 80).

Gewebe wird zum ruhend ausgebreiteten Teppich, auf den ich herabblinke und auf ihm mit dem Finger die Stelle bezeichnen kann, wo ein bestimmter Einschlag eine ganz bestimmte Zeichnung im Muster beginnen läßt. Und dann kann ich den Faden von Knüpfung zu Knüpfung, vorwärts wie rückwärts, verfolgen; er reißt nicht ab: er ist der ewige Träger der Zeichnung und des Sinnes der Zeichnung; er ist der Wert des Teppichs, der nichts zu tun hat mit seinem zeitlichen Dasein! (pp. 278-279)

Obviamente, esto afecta a todos los elementos que componen la novela y, por ende, a la disposición general del tiempo y el espacio, que resulta ser completamente subjetiva.

Sin embargo, a priori, parece que la mayor parte de la narración está sometida a un tiempo lineal. Tanto el metarrelato del antepasado, como el relato principal están llenos de alusiones a la sucesión natural de los días y las horas (no en vano los relatos adoptan, en parte, la forma de un diario). Pero este orden natural llega a su fin a medida que la historia avanza y lo esotérico impone sus reglas, pues, en ese punto del relato, el Barón comienza a dar cuenta de las desavenencias entre sus percepciones y la realidad externa. Al principio, estos desvíos tienen lugar por el efecto de algún objeto mágico, como el espejo (cfr. p. 193) o los polvos contenidos en las bolas de marfil:

Ich erwachte, so meinte ich, nach jahrhundertlangem Erleben in der grünen Tiefe.
Als ich, schwindelig im Kopf, aufschaute, saß Lipotin vor mir, den unverwandten Blick auf mich gerichtet und mit den leeren Schalen der kleinen roten Elfenbeinkugel spielend. Ich befand mich in meinem Arbeitszimmer, und ringsum lag und stand alles, wie ich es vor... vor...
»Drei Minuten. Das genügt«, — sagte Lipotin grämlich und mit verfallenem Gesichtsausdruck und steckte seine Uhr in die Tasche. (p. 292)

Pero, hacia el final de la narración, ya no es necesaria la acción de ningún agente externo, las percepciones de este tipo nacen de forma espontánea.

Wie lang ist es her, daß ich Jane begraben habe und Seite an Seite neben ihr Assja Chotokalungin? — Wie kann ich es wissen! Ich habe die Tage nicht gezählt, nicht die Wochen und Monate; — oder sind es Jahre, die seitdem verflossen sind? Fingerdick liegt der Staub auf all den Dingen und Papieren um mich her; die Fenster sind blind, das ist gut, denn ich will nicht wissen: bin ich in der Stadt meiner Geburt, oder bin ich John Dee, mein Ahnherr, in Mortlake geworden, eingefangen wie eine Fliege in einem Netz stillstehender Zeit? Bisweilen kommt der seltsame Gedanke über mich: ich bin vielleicht längst gestorben und liege, ohne mir dessen bewußt zu sein, im Grab neben den beiden Frauen? Wodurch könnte ich mir Gewißheit verschaffen, daß es nicht so ist? (p. 471)

Es decir, que en su discurso, el propio protagonista reconoce la subjetividad de su percepción del tiempo y el espacio, así como la imposibilidad de constatar sus sospechas.

A medida que se acerca el final, se agolpan en su cabeza sentimientos similares:

Sicher ist eins: alle meine Uhren stehen still, die eine auf halb zehn, die andere auf zwölf und andere auf Stunden, die mir noch gleichgültiger sind. Und: Spinnweben überall, überall. (p. 472)

Wieder ist »Zeit« vergangen, die ich nicht gemessen habe. Wohl habe ich alle meine Uhren aufgezogen, und ich höre sie emsig ticken, aber jede weist eine andere Stunde, denn ich wollte ihre Zeiger nicht richten, und es scheint mir für meinen seltsamen Seelenzustand ganz angemessen, daß jede mir eine andere Zeit zuteilt. — Tage und Nächte wechseln mir seit langem nur noch mit hell und dunkel, und daß ich geschlafen habe, weiß ich immer erst nach dem Aufwachen in irgendeinem Stuhl meiner Wohnung. (p. 487)

Die Zeit hat keine Statt mehr dort, wo ich bin. Die Menschen auf der besonnten Erde würden vielleicht sagen: es war vor drei, vier Tagen. Möglicherweise sind es ebensoviel Jahre... Für mich hat die Zeit keinen Sinn mehr; [...] (p. 491)

Wie wäre es möglich zu sagen, wie lange ich auf der zauberhaft von Mondlicht durchhellten Wiese gestanden bin! —Fern oder nah, schwer in dem smaragdnen Halblicht zu unterscheiden, steht eine mächtige Baumgruppe, zu schwarzer Masse geballt. (pp. 506-507)

Por lo tanto, cuando la narración llega a su punto culminante, el tiempo y el espacio se vuelven completamente subjetivos, los relojes funcionan pero no reflejan más que la realidad en la que cree vivir el protagonista, y en ella el tiempo y el espacio son masas amorfas que no cuentan, pues su existencia ahora está en un universo en el que todo es intercambiable.

La oscura historia familiar es, por otro lado, el motor principal de la trama, y en ella se encuentran todos los ingredientes propios de la narrativa gótica: se trata de un asunto turbio (en este caso, no es ni un incesto, ni violaciones o usurpaciones ilegítimas del poder; sí hay, en cambio, una oscura relación entre un antepasado del protagonista con ciertos revolucionarios, adeptos, además, a los cultos mágicos), desconocido para el protagonista hasta el momento en que comienza a tener implicaciones en su propia vida y que se remonta a una época lejana. Estos hechos pasados pronto empiezan a repercutir en el descendiente actual y se adueñan de su vida, primero despertando vagos recuerdos, después provocando la entrada de personajes y objetos relacionados con ese pasado y, por último, modificando todo su entorno e incluso su propia identidad. Esta transformación se produce una vez que la lectura de los viejos manuscritos de sus antepasados le ha proporcionado conocimientos suficientes sobre la historia familiar, y tiene lugar en dos etapas: en la primera, el Barón se traslada a la época de su antecesor, siente, ve y vive como si fuera él, e incluso pisa los lugares en los que él había estado; en la segunda, el protagonista ha asumido las vivencias de su lejano familiar y se ha convertido en un ser doble o, quizás, en la suma de todos sus antecesores, y, lo mismo

ocurre con el tiempo-espacio en el que tiene lugar el desenlace, tanto Elsbethstein como la casa del protagonista adquieren ahora rasgos de un lugar inalterable, mezcla de todos los anteriores, donde el tiempo no transcurre, pues no existe.

Por lo tanto, podemos afirmar que el turbio pasado familiar se manifiesta con gran intensidad en todos y cada uno de los aspectos de la vida del protagonista, lo envuelve y transforma, y condiciona el desenlace final.

También las diferentes amenazas que planean sobre el Barón tienen su origen en este pasado oscuro y, en consecuencia, son ajenas a él. La princesa Chotokalungin, que es quien representa el peligro más físico e inmediato, es, al fin y al cabo, la representante actual de otro personaje que ya había amenazado a John Dee, su antepasado. Y, sin embargo, la más violenta es la que masculla en su mente: que se cumpla en él, una vez más, el destino de su raza. Como si se tratara de una maldición o de un castigo divino: él tendrá que terminar lo que su antepasado empezó cuando, después de una noche de borrachera, se le aparece su doble en un espejo y le dice:

»— werde nicht ruhen, nicht rasten, bis bezwungen sind die Küsten von Grönland, hinter dem das Nordlicht scheint, — bis ich den Fuß gesetzt habe auf Grönland und Grönland untertan ist meiner Stärke. — Wem das Grönland gegeben ist zum Lehen, dem ist das Reich gegeben jenseits der Meere und dem ist gegeben die Krone im Engelland!« [...] Von der Spiegelwand her schoß ein Strahl ab [...] — dieser Strahl hat mich getroffen und trifft, hinter mir, die Bahn der Zukunft entlang, nun alle meine Nachkommen! Eine Ursache ist geschaffen auf Jahrhunderte hinaus! [...] Heute weiß ich: wenn ich König von England werde — und was soll mich hindern, die wunderbare, übernatürliche und dennoch diesen meinen Sinnen gewordene Offenbarung zu verwirklichen?? — wenn ich König von England werde, dann werden Söhne, Enkel, Urenkel auf dem Thron sitzen, den ich besteige! Hoë! Ich habe nun mein Heil! Bei St. Georgs Fahne! — ich sehe auch den Weg! ich John Dee. (pp. 33-34)

John Dee no consiguió el trono de Inglaterra, ni el real (no se casó con Elizabeth, a la que pretendía) ni tampoco el proporcionado por el esoterismo, ya que, en el momento decisivo, perdió la daga que le daba acceso al trono. En cambio, el Barón Müller sí supo terminar la empresa con éxito:

Hinter mir: der Himmel wie Blut, als lohe die ganze Stadt unter dem Feueratem der Hölle...
So zog einst auch John Dee, der Ruhelose, von Mortlake, und hinter ihm brannte seine Vergangenheit mit allen ihren Würden und Werten, mit allen ihren Irrtümern und allen ihren Verdiensten: so zieht es mir durch den Sinn.
Eins aber besitze ich, was er verloren hatte: den Dolch! — Heil ihm, meinem Ahnen John Dee, daß er in mir wieder auferstanden ist und »Ich« sein kann. (p. 501)

De este modo, estamos ya sentando las bases para vincular el hecho fantástico al espacio-tiempo de esta novela, es decir, al cronotopo. Pues, aunque lo fantástico sea

introducido en la vida del protagonista a través de una serie de objetos (el manuscrito, principalmente), se manifiesta en el tiempo y en el espacio. Dado que los hechos extraordinarios hunden sus raíces en el espacio-tiempo de John Dee, cuando éstos se manifiestan a su descendiente, el entorno de éste se transforma, adoptando las características del de su antepasado. Es decir, que lo fantástico está íntimamente unido a un espacio y a un tiempo, y sólo en él se puede conjurar. Por eso el final presenta una sucesión de hechos inexplicables, porque el espacio-tiempo en el que se produce el desenlace ha sido prácticamente sustituido por el del pasado, o, al menos presenta sus mismos rasgos. Sólo que ahora lo fantástico ha dejado de serlo, pues ha perdido la capacidad de asombrar o de inquietar al que presencia sus efectos; la mente analítica y razonadora del comienzo ha dado paso a la mente de un iniciado, alguien que tiene una explicación para estos fenómenos.

Por lo tanto, cuanto más proximidad exista entre el cronotopo en el que se desarrollan los hechos y el cronotopo de John Dee, más cabida tiene el elemento fantástico, sin embargo, una vez que ambos cronotopos se han fusionado, lo fantástico se desvanece, porque ya se ha alcanzado la meta y el protagonista comprende las reglas que rigen en este nuevo universo. Esto quiere decir que el paso intermedio entre uno y otro cronotopo es el espacio vital del hecho fantástico.

El análisis realizado nos permite constatar que la última novela publicada por Gustav Meyrink presenta, una a una, todas las características del cronotopo gótico, si bien es verdad que algunas de ellas no están suficientemente vinculadas entre sí. A pesar de ello y de que el marco escénico no tiene tanto protagonismo como es habitual en las obras del género, los factores de tiempo y espacio se perciben claramente como una unidad indivisible, en la que entran en juego el mismo tipo de situaciones y de evocaciones que genera el castillo de la novela gótica. El hecho de que el sentimiento de amenaza no siempre provenga del espacio no resta intensidad a este cronotopo, pues el sentimiento está presente.

* * *

En conclusión, *Der Engel vom westlichen Fenster* es una pieza maestra de la literatura gótica de nuevo cuño. En ella se revelan todos los componentes de esta literatura, combinando lo nuevo con lo moderno, gracias a ese doble espacio-tiempo en el que Meyrink aloja la trama. Especialmente notorio es el tratamiento del suspense, muy bien mantenido a lo largo y ancho de esta obra, a pesar de su gran extensión. Sólo el espacio queda algo postergado en la configuración general de la novela, aunque habría que matizarlo, ya que los lugares por los que transita John Dee despliegan todas las connotaciones propias del marco escénico gótico, y son únicamente los espacios modernos los que no logran estar a la altura. Sin embargo, este hecho no impide que se consagre, una vez más, el efecto gótico, combinando escenas aterradoras en las que se conjugan todos y cada uno de los componentes típicamente góticos (suspense, atmósfera, marco escénico, sucesos fantásticos) con otras menos convincentes. En este sentido, la extensión de la obra es decisiva, pues no es posible mantener el mismo grado de tensión a lo largo de más de quinientas páginas.

De todos los sentimientos característicamente “góticos” es el de la amenaza el que está más presente, pues prácticamente no abandona al Barón Müller en ningún momento. En este caso no es la vida o la integridad física del protagonista lo que corre peligro, ya que la amenaza proviene de su propia mente; en consecuencia, Meyrink explota los mismos sentimientos que ya explotaran los primeros autores góticos, sólo que lo hace desde una perspectiva más moderna, hija de la época en la que vivió el autor. Ahora el hombre ya no teme el castigo divino ni cree en supersticiones; sin embargo, el nacimiento de la psicología moderna sí está arrojando luz sobre los complejos mecanismos de la mente humana.

El tratamiento del tiempo y del espacio es profundamente transgresor, los límites no existen porque son franqueables y el pasado se puede hacer presente, mientras que el presente desaparece para crear un tiempo-espacio inmortal e ilimitado. Pero lo más interesante es que esta ausencia de límites se hace extensible a todos y cada uno de los componentes de este universo: los personajes y las acciones del pasado repercuten en las del presente, porque todo es lo mismo.

La goticidad de esta obra es, a nuestro entender, incuestionable y hacemos nuestra la afirmación de Ralf Reiter a cerca de esta novela: «’Der Engel vom westlichen

Fenster' kann mit seinem enormen okkultistischen Horizont und seinen wieder stärker hervortretenden erzählerischen Elementen zu Recht als *summa scientia* Gustav Meyrinks bezeichnet werden⁵³.

⁵³ R. Reiter, *Das dämonische Diesseits...*, cit., p. 35.

11. CONCLUSIONES

Hemos recorrido un largo camino para demostrar la cercanía conceptual y estilística existente entre la narrativa gótica desarrollada en Inglaterra en el último tercio del siglo XVIII y la producción novelística de Gustav Meyrink a principios del siglo XX.

Para ello, en primer lugar, ha sido necesario desgranar el sentido del concepto original de “novela gótica” y, tras un recorrido por los estudios críticos más destacados, concluir finalmente con los trabajos más recientes, en los que, respetando las ideas básicas de los primeros, las revisan y actualizan, proponiendo parámetros conceptuales más abstractos para definir la esencia gótica —tales como trasgresión, exceso o ambivalencia—, y dejando de lado los habituales listados de elementos que, según consta en los manuales de literatura, deben estar presentes en este tipo de obras. Esta nueva forma de entender el género también ha facilitado la integración de muchas otras obras creadas con posterioridad y que, salvando las distancias propias de la época en que han visto la luz unas y otras, en lo esencial, presentan muchos paralelismos.

Siguiendo esta línea de actuación, hemos “ampliado” un poco más la definición del género, trazando un puente imaginario entre la literatura de dos países europeos, Inglaterra y Alemania, para acercar así una tradición literaria —la de las novelas de fantasmas y espíritus, fantásticas y de terror— que está presente en ambos países y que, a pesar de que desarrolló características propias en cada uno de ellos, las similitudes son indiscutibles. Todos estos pasos que hemos dado, han estado siempre avalados por los más tradicionales estudios de este género, pues desde un comienzo la crítica ha sido unánime reconociendo la influencia y contra-influencia de las literaturas de estos dos países en la evolución de la novela gótica.

Aun así, no hay que olvidar que nunca se ha reconocido abiertamente la existencia del género gótico en la literatura alemana. La discusión, que aparentemente es sólo de tipo terminológico —el uso del término «gothic novel» en inglés, frente al de «Schauerroman» en alemán—, esconde en el fondo la negativa a aceptar la internacionalización de esta forma literaria, manteniéndola como algo exclusivo de la tradición en lengua inglesa. Esta actitud restrictiva lleva a excluir un numerosísimo grupo de obras sólo por el mero hecho de haber sido escritas por autores de otros países y en un idioma diferente al inglés, lo cual, a nuestro entender, es un error manifiesto, pues los géneros, la temática o las tendencias literarias de cada época siempre se han caracterizado por haber encontrado la manera de traspasar las fronteras, tanto naturales como políticas, expandirse y adaptarse a cada lengua, cultura y situación socio-económica. Por eso, nuestro estudio plantea esta comparación pasando por encima de la nacionalidad del autor o el idioma de escritura, pues partimos de la base de que los géneros sí se “exportan” y consideramos un hecho probado el cruce de influencias entre ambos países. En consecuencia, en todo momento utilizamos la expresión «novela gótica» para referirnos a las obras alemanas que coinciden en el fondo y en la forma con las del género gótico inglés.

Sólo hemos considerado necesario mantener una mínima diferenciación terminológica entre las obras de distintas épocas, y lo hemos hecho únicamente allí donde esto era preciso para facilitar la comparación entre unas y otras; así, para designar aquellas obras que por primera vez agruparon una serie de elementos que con el tiempo pasarían a ser los definitorios del género gótico (las que vieron la luz en Inglaterra entre

el último tercio del siglo XVIII y pervivieron hasta el primer cuarto del siglo XIX), hemos utilizado la expresión «gótico canónico», mientras que a todas las demás nos referimos con el genérico de «novelas góticas».

Nuestro estudio, que ha sido llevado a cabo tanto desde una dimensión teórica como práctica, ha puesto de relieve la utilidad de aplicar el concepto bajtiniano de cronotopo a la definición de este género, pues hemos demostrado que la presencia de determinados elementos por sí sola no es definitoria del mismo —*Vathek*, de William Beckford es, a nuestro juicio, una prueba evidente de ello, pues, a pesar de incorporar todos esos “ingredientes” propios del género, la afectación del lector, característica de este tipo de obras, no se consigue plenamente—, sino que es la particular forma en que éstos se relacionan entre sí lo que eleva una novela a la categoría de gótica, porque es precisamente en un marco espacio-temporal determinado —en un cronotopo—, donde cada uno de los elementos considerados “góticos” adquieren su verdadero significado, es decir el valor connotativo que los caracteriza como tales.

En este sentido, hemos demostrado que cuanto mayor sea la interrelación del espacio-tiempo de la novela con el hecho fantástico, mayor es el efecto sobre el lector, y, por lo tanto, la goticidad también es más intensa; esto ya lo pone en práctica la primera de las novelas góticas, donde todos los sucesos sobrenaturales tienen lugar en el castillo de Otranto, que es precisamente el origen de las disputas que en el pasado mantuvieron los antecesores de los protagonistas, y que son la causa última de la situación que se desarrolla en la trama de la novela. En *Frankenstein*, en cambio, donde el vínculo del marco espacial con lo sobrenatural no es tan estrecho, no llega a generarse un ambiente tan denso y angustioso.

Gracias al concepto de *cronotopo* también hemos llegado a la conclusión de que el origen del pecado que arrastra a los villanos y héroes de estas obras no reposa en ellos mismos, sino en sus antepasados, que son los verdaderos culpables y víctimas de la situación que se desarrolla, pero, dado que éstos ya han fallecido, la culpa se actualiza en el presente de sus descendientes, así como en el espacio en que todo ocurrió. Por eso, el joven Melmoth no entra en contacto con todo ese extraño universo del judío errante hasta que no llega a la casa familiar para visitar a su único pariente en el lecho de muerte, porque es ahí donde se encuentra por primera vez con la historia de su familia,

dando paso al desarrollo de la acción; en cambio, en *Vathek* el pecado reside en los propios protagonistas, por eso su castigo es justo y no provoca desasosiego ni amenaza en el lector o, al menos, no en el mismo grado.

El minucioso análisis al que hemos sometido las cinco novelas meyrinkianas arroja un resultado que podría parecer sorprendente a los ojos de muchos críticos, para quienes Gustav Meyrink no pasa de ser un autor esotérico, muy cercano a la estética expresionista y de dudosa adscripción al género fantástico. Nuestro estudio revela de forma indiscutible que la cercanía entre las novelas de este autor y las del género gótico reside en algo que va más allá de la mera presencia de determinados tipos de personajes o elementos fantásticos, o de una simple imitación del ambiente o del marco escénico de estas novelas que fueron tan populares a finales del siglo XVIII.

En primer lugar, ha quedado claramente demostrado que las cinco novelas del autor austriaco cumplen las premisas básicas del género gótico, pues en ellas están presentes todos los elementos que tradicionalmente se han considerado constituyentes de este canon, como lo exponemos de manera resumida a continuación.

En todas ellas el marco escénico parece extraído de una de las novelas de Radcliffe, a pesar de que en lugar de edificios concretos sean ciudades enteras las que se configuren como escenario principal. Tanto en *Der Golem*, como en *Das grüne Gesicht*, *Walpurgisnacht* o *Der Engel*, el espacio —tortuoso, lúgubre y cargado de leyendas y supersticiones— actúa como un protagonista más y a menudo se convierte en el principal agente de la amenaza gracias a la antropomorfización a la que es sometido. Sólo en *Der weiße Dominikaner* descuida Meyrink su presencia, pero incluso aquí hemos podido apreciar fragmentos cuya intención descriptiva está claramente encaminada a recrear un espacio decadente y sombrío, con cierto matiz de amenaza y con huellas vivas de un pasado oscuro.

La separación entre personajes buenos —los héroes indefensos y acosados de estas historias— y malos —los villanos acosadores—, es también la nota predominante en estas cinco novelas. Además, en la mayor parte de los casos coincide que los malvados villanos son también personajes poderosos y que, por lo tanto, tienen la potestad de decidir sobre el destino de sus víctimas. Esto resulta muy evidente en *Der*

Golem, con el perverso Wassertrum, que, como el protagonista de *The Castle of Otranto*, controla absolutamente todo lo que ocurre en su dominio, el barrio judío; o en *Das grüne Gesicht*, donde el negro Usibepu, además de poseer una gran fuerza física, cuenta también con los poderes sobrenaturales de los brujos de su tribu zulú, de la que es el jefe y líder espiritual. En *Walpurgisnacht* es la poderosa condesa Zahradka la que ejerce de tirana principal, y en ella reposa la autoridad de la influyente nobleza praguense, aunque es justo reconocer que su capacidad de control no es tan grande como la que escenifican los protagonistas de la mayoría de las novelas góticas. Pero, sin duda, es en *Der Engel* donde se aprecian las similitudes más grandes con el género gótico canónico a este respecto, pues aquí es el mismo Rudolf II, emperador de Alemania, el que ejerce de malvado todopoderoso, controlador y amenazante. En el lado opuesto se sitúa, *Der weiße Dominikaner*, pues los dos villanos de esta historia apenas tienen peso en el conjunto de la obra y su radio de actuación se reduce a un grupo muy pequeño de personajes, fuera del cual no tienen presencia ninguna. La mayor diferencia con respecto a las novelas góticas canónicas procede del hecho de que los personajes de las cinco novelas meyrinkianas crean relaciones más complejas entre sí, haciendo imposible maniqueísmos absolutos, así ocurre que ni todos los héroes buenos son perseguidos, ni todos los villanos perseguidores. Pero lo que sí se escenifica es un enfrentamiento categórico entre el bien y el mal, teniendo como referencia aquí el mundo místico, en vez de el religioso.

También es indiscutible que una de las piezas básicas de la arquitectura de las novelas meyrinkianas es la configuración del suspense. Con las excepciones de *Der weiße Dominikaner* (donde el suspense no llega a consolidarse) y, en menor medida, *Walpurgisnacht* (donde aparece de forma esporádica, aunque con gran intensidad), todos los componentes de estas obras están especialmente configurados para generar y amplificar el efecto del suspense. Y lo más decisivo es que Meyrink emplea los mismos recursos que los autores góticos: el efecto acumulativo de la ambientación, los hechos sobrenaturales y determinados elementos espaciales cargados de connotaciones negativas, a lo que hay que añadir las típicas técnicas narrativas de temporalización y focalización discursivas tan consolidadas en el género.

La presencia de lo sobrenatural es otro de los elementos clave de toda novela gótica, y las cinco obras que hemos analizado la tienen acreditada ya en sus títulos de forma explícita: el mítico “Golem” de la mística judía es el protagonista de la primera novela; el “rostro verde” es el árbol eternamente verde de la cábala jasídica; la “noche de Walpurga” hace alusión a una festividad pagana de origen probablemente celta, en la que brujos y hombres lobo se reunían para celebrar sus ritos y fiestas. En el caso del “dominico blanco”, el vínculo con lo sobrenatural no es tan evidente como en los anteriores por no tratarse de un ser mítico o legendario, ni tampoco pertenecer a ninguna doctrina mística; no obstante, se trata de un ser fantasmal que se aparece a aquellos iniciados que están preparados para elevarse a una vida trascendental; y, por último, el “ángel de la ventana de occidente” hace referencia a ciertos ritos encaminados a conseguir la inmortalidad, que se mezclan, en esta obra, con la vida del alquimista John Dee y su búsqueda de la piedra filosofal. Por lo tanto, en todas estas obras lo sobrenatural está en la esencia misma del relato, y la discusión sobre si nos encontramos ante el hecho fantástico puro o no es infértil, pues lo decisivo para la esencia gótica es la presencia de este universo extraño e ilógico, que alimenta las dudas de los personajes. Y esta premisa sí se da en las cinco novelas que aquí presentamos, sobre todo gracias a la intencionada recreación de unos espacios y unas sociedades absolutamente verosímiles, que es donde se enmarcan los sucesos sobrenaturales, causando así el efecto fantástico.

En cuanto a la característica ambientación gótica, hemos podido comprobar que Gustav Meyrink es un verdadero maestro en el arte de la creación de atmósferas densas y angustiosas, y su conexión con lo gótico se hace tangible por el uso de las mismas técnicas que los autores más representativos del género; al igual que éstos, Meyrink prefiere insinuar levemente antes que describir con detalle, para que sea el lector implícito el que rellene esas lagunas con su propia experiencia e imaginación, y recrea unos espacios especialmente adaptados para acoger una atmósfera gótica, tanto por su aspecto externo (a veces intrincado y tenebroso, otras abandonado y decadente), como por las connotaciones que adquiere a medida que avanza la historia (amenaza, muerte, repetición cíclica de sucesos).

Sin embargo, donde realmente se revela la “goticidad” de las creaciones meyrinkianas es en el cronotopo que construye. Es muy interesante comprobar cómo en

estas novelas se crea una finísima red de asociaciones que conectan el espacio y el tiempo con los sucesos de carácter fantástico, con los mitos y leyendas que circulan en torno a ese lugar y con los personajes; cómo éstos, llevados por ese cúmulo de interacciones, desarrollan una percepción subjetiva del tiempo y el espacio y cómo todo esto se condensa en una sensación general de amenaza y angustia; porque en estas obras, al igual que en las novelas góticas canónicas, los personajes se ven envueltos en un torbellino de sucesos de los que no pueden zafarse, pues están íntimamente ligados a lo que ha originado tal situación, aunque lo desconozcan. Y ese destino ineludible sobrevenido es el que provoca el miedo, la angustia y, por último, la amenaza.

En *Der Golem*, el gueto praguense se convierte en el escenario perfecto para la recreación del cronotopo gótico gracias a su íntima conexión con el legendario ser de la mística judía, presentado aquí como un ser amenazador que cada treinta y tres años reaparece para trastornar la vida cotidiana de este lugar. Y juntos generan un ejemplo magistral de literatura gótica, pues en esta obra cada componente, cada suceso, cada frase destila una goticidad irrefutable, incluso en la parte final de la obra, cuando la ciudad se ha transformado en una más moderna y contemporánea a la escritura.

También es Praga la ubicación elegida para el desarrollo de la acción de la tercera y la última de las novelas meyrinkianas, aunque en estas obras lo gótico no esté tan vinculado al misticismo, sino a los sucesos históricos y su pervivencia y actualización en el presente. La confusión y la angustia que genera el hecho de que los personajes están abocados a revivir sucesos pasados —de una manera cíclica en *Walpurgisnacht*, como el final de un proceso de varios siglos de historia familiar en *Der Engel*— configuran dos novelas con un alto grado de ambivalencia y transgresión, en las que el lector se siente directamente afectado porque los protagonistas de estas obras son tan cercanos, que podrían ser vecinos tuyos.

La ciudad de Ámsterdam es el escenario elegido para la segunda novela y, con este traslado de la ubicación, la creación meyrinkiana pierde parte de su fuerza narrativa y de su goticidad, pues aquí los extraordinarios sucesos descritos no tienen un vínculo directo con el espacio. Éste es el gran “fallo” de la obra (lo que, por otra parte, también se apreciaba en *Frankenstein*), aunque no impide que llegue a perfilarse el cronotopo gótico, pues todos los demás elementos sí están presentes. El barrio portuario del

Ámsterdam posterior a la primera Guerra Mundial, dotado de características similares a las del gueto praguense, es el lugar donde confluyen gentes de muy diferente origen y condición y en medio de un ambiente enrarecido que anuncia la llegada inminente de una nueva gran catástrofe, los protagonistas son víctimas de sus propias creencias y de una ciudad sucia y decadente.

En cuanto a *Der weiße Dominikaner*, es la única de las cinco novelas donde el cronotopo gótico no llega a desarrollarse con plenitud. Esto se debe fundamentalmente a dos causas: por un lado, la descripción del marco escénico está bastante descuidada, por lo que el espacio de esta obra no queda lo suficientemente bien definido para cumplir todos los requisitos góticos; y por el otro, lo sobrenatural no genera miedo ni angustia, ya que el mal procede exclusivamente del mundo terrenal. De este modo, aunque el resto de los componentes sí generan las interacciones propias del género gótico, el cronotopo no llega a configurarse.

A pesar de que estas novelas “infringen” a veces alguno de los supuestos góticos, es indudable que el autor construye un tiempo-espacio absolutamente transgresor y ambiguo en cada una de ellas y, agrupados alrededor de este cronotopo, los demás elementos se mimetizan con él, adquiriendo así las tonalidades de lo gótico. Así se expresa Gilbert Durand sobre la novelística del autor austriaco en su conocido estudio sobre las figuras míticas:

Los protagonistas de Meyrink tienen varias vidas, y viven varios tiempos a la vez: pueden estar en la vida moderna, en aquellas ciudades del imperio austrohúngaro —contemporáneas de Freud—, y al mismo tiempo en Hungría o en Inglaterra durante el Renacimiento. Repentinamente, el tiempo se recoge en sí mismo, y Athanase Pernath conoce a la vez la judería medieval de Praga y este mismo barrio, derribado, varios siglos más tarde. El tiempo «recobrado» con todo el peso de la duración, sin que la cronología de pasado, presente y futuro tenga importancia, se manifiesta en una dilatación victoriosa de la conciencia poética que todavía es más expresiva que en Proust. Y cuando el poeta ha sido capaz de hacer que su protagonista experimente esta extraordinaria vivencia de la duración, despojando el «tiempo perdido» de toda cronometría, ya puede exclamar [...]: «Muerte ¿dónde está tu victoria?».¹

Por el tipo de escenarios que elige —ciudades modernas y urbanas aunque con huellas vivas del pasado histórico—, la sociedad que representa —personas desubicadas en sociedades demasiado evolucionadas a las que no logran adaptarse—, y la temática que plantea —el individuo moderno que se enfrenta a su verdadero “yo espiritual” —,

¹ G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 327.

Gustav Meyrink entraña directamente con lo gótico de fin de siglo, donde el individuo tiene que hacer frente a una sociedad evolucionada y racional, pero cuyos avances técnicos han abierto nuevas abismos en el conocimiento del universo al que pertenece.

12. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

12. 1. Fuentes

BECKFORD, W., *Vathek*, en Peter Fairclough (ed.), *Three Gothic Novels*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1978, pp. 149-255.

MATURIN, C. R., *Melmoth the Wanderer*, Londres, Nueva York, Penguin, 2000.

MEYRINK, G., *Der Golem*, Múnich, Langen Müller, 1995.

_____, *Das grüne Gesicht*, Múnich, Langen Müller, 1995.

_____, *Walpurgisnacht*, Múnich, Langen Müller 1995.

_____, *Der weiße Dominikaner*, Múnich, Langen Müller, 1995.

_____, *Der Engel vom westlichen Fenster*, Múnich, Langen Müller, 1995.

RADCLIFFE, A., *The Mysteries of Udolpho*, Londres, Nueva York, Penguin, 2001.

SHELLEY, M., *Frankenstein*; en Peter Fairclough, (ed.), *Three Gothic Novels*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1978, pp. 257-497.

WALPOLE, H., *The Castle of Otranto*, en Peter Fairclough, (ed.), *Three Gothic Novels*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1978, pp. 37-148.

12. 2. Estudios específicos

BERNHARD, A., *Gustav Meyrinks "Der Golem"* Untersuchungen zur Erzählstruktur, Abschlußarbeit zur Erlangung des Magister Artium, 1992, en http://www.abc23.de/pdf/golem_komplett.pdf.

CERSOWSKY, P., *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „Schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, Múnich, Wilhelm Fink, 1989.

«Der Golem», en *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Golem

FRANK, E., *Gustav Meyrink. Werk und Wirkung*, Büdingen-Gettenbach, Avalung Verlag 1957.

FREUND, W., «Krisen – Chaos – Katastrophen. Die phantastische Erzählliteratur von Kubin bis Kasack», en Thomas Le Blanc, Bettina Twrsnick (Hrsg.), *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, Band 15 (= *Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar*), 1995, pp. 86-107.

«Gustav Meyrink», en *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Meyrink

«Gustav Meyrinks Wachsfigurenkabinett: Sonderbare Geschichten», en *Internet Archive*,
<http://www.archive.org/stream/gustavmeyrinksw01meyrgoog#page/n6/mode/2up>

KIESEWETTER, K., *John Dee und Der Engel vom westlichen Fenster*, M. Kuper (ed.),
Berlín, Clemens Zerling Verlag, 1993.

KONIECZNY, E., *Figuren des Bösen im Werk von Gustav Meyrink*, Wetzlar, Förderkreis
Phantastik, Band 18 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek
Wetzlar), 1996.

LUBE, M., «Gustav Meyrink als Literat in Prag, Wien und München», en *Phaïcon 3*, R. A.
Zondergeld [ed.], Francfort del Meno, Suhrkamp, 1978, pp. 71-92.

_____, *Gustav Meyrink. Beiträge zu seiner Biographie und Studien zu seiner Kunsttheorie*,
Graz, dbv-Verlag für die Technische Universität Graz, 1980.

MARIÑO GÓMEZ, F. M., «El discurso fantástico en el Schauerroman de principios de
siglo: G. Meyrink y H.H. Ewers», en *Revista de Filología Alemana*, nº 6, Madrid,
Servicio de Publicaciones UCM, 1998, pp. 179-198.

_____, «Pasos de umbral vigilia / ensueño en la configuración de dos novelas fantásticas:
“Der Engel vom westlichen Fenster” y “Bretaña, Esmeraldina”», en *Estudios
Filológicos Alemanes*, 2 (2003), pp. 123-134.

MARZIN, F., *Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks*, Essen, Die
Blaue Eule, 1986.

MATHIERE, C., «La dramaturgie de Gustav Meyrink: Imaginaire et mystique», París,
Lettres Modernes, 1985, en *Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, 14-15 (1985).

«Orchideen : Sonderbare Geschichten», en *Internet Archive*,
<http://www.archive.org/stream/orchideensonder00meyrgoog#page/n9/mode/2up>

PÉREZ DE LA FUENTE, M^a B., «El viaje fantástico del Barón Müller en *Der Engel vom westlichen Fenster*», en F. M. Mariño y M. de la O Oliva (coords.) *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004, pp. 223-237.

QASIM, M., *Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1981.

REITER, R., *Das dämonische Diesseits. Phantastisches Erzählen in den Romanen „Walpurgisnacht“ und „Der weiße Dominikaner“ von Gustav Meyrink*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, Band 19 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), 1997.

Simplicissimus, en <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=9>.

SMIT, F., *Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen*, trad. de Konrad Dietzfelbinger, Múnich y Viena, Langen Müller, 1988.

WÖRTCHE, T., *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*, Meitingen, Corian Verlag, 1987

12. 2. Estudios generales

ANZ, T., *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart y Weimar, Meztler, 2002.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*, trad. de E. de Champourgin, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

BAKER, E. A., *The History of the English Novel*. Vol V: (= “The Novel of Sentiment and the Gothic Novel”), Nueva York, Barnes and Noble, 1967.

- BAKHTIN, M., «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics», en *The Dialogic Imagination. Four Essays*, trad. de C. Emerson / M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 84-258.
- BERG, S., *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- BOGNER, R. G., *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 2005.
- BOTTING, F., *Gothic*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996.
- BRUEGEL, J. W., *Czechoslovakia before Munich. The German Minority Problem and British Appeasement Policy*, Cambridge..., Cambridge University Press, 1973.
- «Burg Karlštejn», en *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Burg_Karlštejn.
- BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- CAILLOIS, R., «Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction», en, R. A. Zonderveld (Ed.) *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*, Fráncfort, Insel, 1974, pp. 44-83.
- CASTAGNINO, R. H., *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Nova, 1973.
- CESERANI, R., *Lo fantástico*, trad. de J. Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.
- DAICHES, D., *A Critical History of English Literature*, Londres, Secker & Warburg, Vol. III, 1972.
- DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1988.

- DURAND, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, trad. de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos, 1993.
- DURST, U., *Theorie der phantastischen Literatur*, Tubinga y Basilea, A. Francke Verlag, 2001.
- FRENZEL, E., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1983.
- FREUND, W., *Deutsche Phantastik: die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1999.
- FRYE, N., *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- GARRIDO, A., *El Texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GENETTE, G., *Figuras III*, Barcelona, Lumen 1989.
- GILBERT, S. / GUBAR, S., «Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve», en *The Madwoman in the Attic: The Woman Writes and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1979, pp. 213-247.
- Gran Enciclopedia Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- GREIN, B., *Von Geisterschlössern und Spukhäusern. Das Motiv des ‚gothic castle‘ von Horace Walpole bis Stephen King*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, Band 7 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), 1995.
- _____, «Das dunkle Element in der englischen und amerikanischen Phantastik. Von der gothic novel bis Poe», en, *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Thomas Le Blanc / Bettina Twrsnick (ed.) Wetzlar, Förderkreis Phantastik Band 15 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), 1995, pp. 28-44.

GUPTE, N., *Deutschsprachige Phantastik 1900-1930. Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz*, Essen, Die blaue Eule, 1991.

HADLEY, M., *The Undiscovered Genre. A Search for the German Gothic Novel*, Berna, Peter Lang, 1978.

HAGGERTY, G. E., *Gothic Fiction / Gothic Form*, University Park y Londres, The Pennsylvania State University Press, 1989.

HOWELLS, C. A., *Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction*, Londres y Atlantic Highlands, Athlone, 1995.

«Historia de los Países Bajos», en *Ministerio de Asuntos Exteriores de los Países Bajos*, <http://www.minbuza.nl/history/es/1813tot1914,1917.html>. [7-9-2006].

HUME, R. D., «Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel», *PMLA* 84 (1969), pp. 282-290.

HURLEY, K., *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the fin de siècle*, Cambridge University Press, 1996.

JIMÉNEZ MUÑOZ, J. M., *Historia legislativa del cuerpo de médicos forenses*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1974.

«Judío Errante», en *Wikipedia*, es.wikipedia.org/wiki/Judío_errante

MOERS, E., *Literary Women*, Londres, W. H. Allen, 1978.

POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989.

PRAZ, M., «Introductory Essay» en, *Three Gothic Novels*, P. Fairclough (ed.), Middlesex, Penguin, 1968, pp. 7-34.

QUINTERO OLIVARES, G., *Locos y culpables*, Pamplona, Aranzadi, 1999.

RIPELLINO, A. M., *Praga Mágica*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1991.

- RODES, F / MARTÍ LLORET, J. B., *Valoración médico-legal del enfermo mental*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
- RUNFOLA, P., *Praga en tiempos de Kafka*, trad. de A. Becciu, Barcelona, Bruguera 2006.
- SAGE, V., *The Gothic Novel: a Casebook*, Hampshire y Londres, Macmillan, 1990.
- SANDERS, A., *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- SCHÜRER, O., *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte*, Múnich..., Georg D.W. Callwey Verlag (etc), 1935.
- The New Encyclopaedia Britannica Inc.*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 15th ed., 1989.
- The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 15th ed., 2003.
- THOMSON, S. H., *Czechoslovakia in European History*, Princeton..., Princeton University Press, 1953.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- VARMA, D., *The Gothic Flame. Being a history of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, Nueva York, Russell & Russell, 1966.
- VAX, L., *L'art et la littérature fantastiques*, París, Presses Universitaires de France, 1970.
- _____, «Die Phantastik», en R .A. Zondergeld (ed.) *Phaïcon 1*, Fráncfort del Meno, Insel, 1974, pp. 11-43.
- VILLANUEVA, D., *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar, 1992.
- «Wandering Jew», en Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Wandering_Jew.

Wasserburg am Inn, en <http://www.wasserburg.de/de/touristik/impressionen/> .

«Windisch-Graetz», en *Wikipedia*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Windisch-Graetz>.

WEINREICH, U., *Languages in Contact: Findings and Problems*, La Haya, Mouton, 1974.

WILPERT, G. VON, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1989.

_____, *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*, Stuttgart, Kröner, 1994.

ZONDERGELD, R. A., «Wege nach Saïs. Gedanken zur phantastischen Literatur», en *Phaïcon* 1, Fráncfort del Meno, Insel 1974, pp. 84-91.