

# Gótico alemán: Ewers y las dualidades peligrosas

José Ricardo CHAVES

Universidad Nacional Autónoma de México

Este ensayo presenta el caso del escritor alemán Hanns Heinz Ewers (1871-1943), quien, antes de la Primera Guerra Mundial, fue al autor más traducido de su país. Podemos encontrar en su prosa variados ingredientes (lo macabro, lo gótico, lo fantástico, lo cruel), que lo tornaron un gran representante de la oscura imaginación germánica, que va del romanticismo al siglo XX. Por desgracia, su tardía participación en el movimiento nazi afectó su reputación (como pasó también con Jünger, en Alemania, o con Céline, en Francia), pero ahora es tiempo de revisar su obra literaria, más allá de su pensamiento político, que cambió del cosmopolitismo de las primeras décadas del siglo XX (cuando alcanzó su mayor fama) al nacionalismo de sus últimos años. Su participación en el cine expresionista alemán con *El estudiante de Praga* (1914) y algunas adaptaciones de sus historias (por ejemplo, *Mandrágora*) fue otro aspecto importante de su carrera.

PALABRAS CLAVE: H. H. Ewers, gótico alemán, expresionismo alemán, literatura gótica.

This essay presents the case of German writer Hanns Heinz Ewers (1871-1943) who, before World War I, was the most translated author of his country. Through his prose one can find many ingredients (the macabre, the gothic, the fantastic, the cruel) than made him a great representative of the dark German imagination, from Romanticism to XX century. Unfortunately, his participation in the Nazi movement affected his reputation (as in the case of Jünger, in Germany, or Céline, in France), but it's time to review his literary work, beyond his political thought, that changed from the cosmopolitanism in the first decades of XX century (when he reached great success) to nationalism (in his last years). His participation in the Expressionist German Cinema with *The Student of Prague* (1914) and some adaptations of his stories (*Alraune* or *Mandragore*, for example) was another important aspect of his career.

KEY WORDS: H. H. Ewers, German Gothic, German Expressionism, Gothic Literature.

Pese a su reconocimiento y éxito mientras estuvo vivo, resulta notable el desvanecimiento posterior en el mapa literario del escritor alemán Hanns Heinz Ewers con su muerte en 1943, aunque ya desde antes su creatividad había menguado, a lo que se vino

a agregar su tardía participación en el movimiento nazi, que lo desprestigió. Nacido en Düsseldorf en 1871, perteneció a esa variante germana vinculada con la imaginación macabra y el exceso, que se consolidó con el romanticismo y sobre todo con una figura fuerte e influyente como la de E. T. A. Hoffmann, tan presente en la propia obra de Ewers, junto con la Edgar Allan Poe (sobre quien escribió un ensayo en 1905) y la del francés Villiers de l'Isle Adam, cuya novela *La Eva futura*, sólo que en tono macabro, se proyecta en la más conocida novela de Ewers, *Alraune (Mandrágora)*. Vemos en esta triple influencia sobre Ewers un sello cosmopolita que privaría en sus años de gloria (las dos primeras décadas del siglo XX): la propia cultura germánica, de la que se siente orgulloso, la francesa y la inglesa. Su francofilia fue notable así como su anglofobia, pese a amar a Shakespeare, a Poe y a Oscar Wilde, sobre quien escribió un cuento llamado "C.3.3.", cuyo título alude a la celda ocupada por Wilde durante su encierro en la cárcel, y a cuya memoria está dedicado.

Tras la Primera Guerra Mundial y la derrota alemana, Ewers abandonó sus posturas cosmopolitas de los primeros años, hacia un nacionalismo creciente que terminaría en su apoyo a Hitler, lo que no significó asumir el antisemitismo del régimen, pues Ewers siempre se mostró filosemita, defendió su posición por escrito y hasta ayudó a huir a muchos judíos de Alemania. Fue justamente este filosemitismo, así como su propio perfil decadente y perverso, los que generaron rechazo por parte de muchos nazis dentro del partido, al principio apaciguado por el propio Hitler, admirador de Ewers, pero posteriormente dejado sin su apoyo, por lo que vino su proscripción. En sus últimos años, sus obras fueron prohibidas por los nazis y a él se le prohibió publicar.

Ewers, quien había empezado su carrera artística como actor de teatro de cabaret y, por tanto, cercano a la influencia macabrizante y sanguinaria del Grand Guignol, alcanzaría su reconocimiento como escritor con colecciones de cuentos como *Das Grauen (El horror)*, de 1907, y *Die Besessenen (Los poseídos)*, de 1908, que incluye su relato más famoso, *La araña*; también logró fama con una trilogía novelística: *El aprendiz de brujo*, de 1909; *Mandrágora*, de 1911, y *Vampiro*, de 1920, centrada en el personaje de Frank Braun, alter ego de Ewers (en algunos de sus cuentos su doble narrativo se llama Jean Olieslagers). De acuerdo con Kugel, "les oeuvres de Ewers furent traduites en plus de vingt-cinq langues; à tel point qu'il était à l'époque de la Première Guerre mondiale l'auteur de langue allemande le plus traduit" (1993: 20). Kugel puntualiza sobre la importancia de los tirajes: "Pour preuve, le nombre d'exemplaires vendus du roman *Mandragore* (1909) dans le seul pays d'expression allemande a [...] largement dépassé le million" (21).

Algunos libros de Ewers fueron traducidos y publicados en el resto de Europa y en Estados Unidos, por lo que no es extraño que un lector de tales materias como H. P. Lovecraft lo conociera y admirara, tal como queda claro en su recuento *El horror en la literatura*: "En la generación actual, la literatura de horror alemana está representada principalmente por Hanns Heinz Ewers, quien en sus tenebrosas concepciones pone de manifiesto un conocimiento efectivo de la psicología moderna. Novelas como *El*

*aprendiz de brujo* y *Alraune*, y narraciones como *La araña*, contienen cualidades que las elevan a un nivel clásico” (1984: 45).

### *Del gótico alemán*

He mencionado a Hoffmann como antecesor de Ewers en Alemania en escribir este tipo de historias macabras, pero la tradición local va más allá. Hasta ahora los estudios sobre lo gótico han privilegiado la tradición inglesa, olvidando los antecedentes alemanes. Terry Hale nos recuerda que “In Germany, at almost exactly the same moment as the vogue for the Gothic reached its apogee in Britain, the reading public devoured a succession of novels and tales featuring knights, robbers and ghosts (thus giving rise to a tripartite genre generally thought of as the *Ritter-, Räuber-, and Schauerroman*)” (2002: 63).

De estas tres variantes de gran aceptación entre los lectores germanos, la de más éxito fue la *Schauerroman*, la novela de terror. Hale menciona el caso de una novela inacabada de Schiller, *Der Geisterseher* (1789) (*El visionario*), cuya publicación generó otros títulos con el tema de las maquinaciones de las sociedades secretas, algo muy acorde con los tiempos revolucionarios que corrían. Schiller y Goethe son grandes figuras rectoras de la época. Otro autor importante en el género terrorífico fue Hans Christian Spiess, quien representa la antítesis al racionalismo promovido por Schiller, y cuya obra fue traducida rápidamente al inglés y al francés.

Ewers refuerza su pertenencia a su propia tradición no sólo por su veneración por el desbordado Hoffmann sino también por el comedido Schiller. Así, en 1922, publica *El visionario*, novela en la que Ewers “completa” el texto inacabado de Schiller, gesto literario que desconcertó a muchos.

El propio Lovecraft en su libro ya mencionado parece conocer poco del gótico alemán. Lo aborda en un breve capítulo de cinco páginas sobre “la literatura preternatural en el continente” (por oposición con la insular de Inglaterra y de más allá, de los Estados Unidos); empieza, claro, con Hoffmann, sigue con el barón de la Motte-Fouqué y con Wilhelm Meinhold, y finaliza con Ewers, una muestra algo disímbola. Significa dejar de lado autores como Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Josef von Eichendorf y varios más.<sup>1</sup> Cuando se refiere a Gustav Meyrink, lo ubica dentro de la literatura sobrenatural judía,<sup>2</sup> “mantenida y alimentada en la oscuridad por la herencia tenebrosa

<sup>1</sup> Tómese al respecto la buena antología, de Anne y Hugo Richter, *L'Allemagne Fantastique de Goethe à Meyrink*, con trece autores en los que no se incluye, misteriosamente, a Ewers. Su cuento “La araña” habría quedado muy bien en ella. También podrían haber figurado “La muerte del barón Jesús María von Friedel” o “La muerte de John Hamilton Llewellyn”.

<sup>2</sup> Si bien la madre de Meyrink fue una actriz judía, su padre fue un aristócrata alemán. Fue bautizado en la Iglesia protestante y creció y se formó en un medio cristiano. De adulto cultivó el ocultismo con seriedad y durante sus últimos años se declaró budista. Al morir, se le enterró en un cementerio cristiano. Su judaísmo es sobre todo temático, al haber dado vida literaria a la leyenda judía del gólem.

de la antigua magia oriental, la literatura apocalíptica y la cábala. La mentalidad semita, como la celta y la teutónica, parece poseer marcadas inclinaciones místicas” (1984: 48). Lovecraft y Ewers comparten puntos de vista sobre razas y sobre los peligros de las mezclas y la degeneración, aunque difieren en las posibilidades estéticas de esos cambios. Ewers genera al respecto una estética de la crueldad no exenta de ironía, afín a la de su amado autor Villiers de l’Isle Adam y sus *Contes cruels*, y a su frecuentado Marqués de Sade.

### *Expresionismo y androginia*

La estética resultante tiene mucho de lo que se llamó “expresionismo alemán”, en donde el Sueño debe imponerse sobre la Realidad, con lo que las cosas no aparecen reproducidas objetivamente sino por medio de la subjetividad del artista, lo que genera una distorsión más significativa sin embargo que la propia mimesis. Para lograr su objetivo, el artista puede hacer uso para incrementar la creatividad tanto del viaje cosmopolita como del ocultismo y las drogas. Sobre éstas Ewers escribió el ensayo “Intoxicación y arte” (también en el ensayo sobre Poe —dedicado a Meyrink— se abarca el tema y de hecho es uno de los puntos clave en su valoración del poeta estadounidense<sup>3</sup>), igual que otros escritores contemporáneos suyos: Gustav Meyrink escribió el suyo sobre el hashish; Aleister Crowley (el mago y escritor inglés al que Ewers conoció en Estados Unidos en el periodo de la Primera Guerra Mundial) escribió lo propio, incluida su novela *Diary of a Drug Fiend* (1922). Ambos, Crowley y Ewers, estuvieron vinculados con el espionaje y la propaganda alemana que buscaba que América no se involucrara en la guerra europea. Es en este contexto que se habría dado el encuentro entre Ewers y el revolucionario Pancho Villa, en un intento de la inteligencia alemana de que Villa creara problemas a Estados Unidos en la frontera y así no se involucrara con lo que pasaba en Europa. Algo de esto aparece narrado en su última novela de la trilogía de Frank Braun, *Vampiro*. De esta supuesta visita al norte de México queda también el cuento “Los indios azules”, en cuya trama la ingestión de peyote permite la posibilidad de recuperar la memoria racial.

Otro aspecto de la creación artística tiene que ver con la condición andrógina del ser humano, que al ser reconocida como fuente de visión, se vuelve recomendable. Según Flowers: “The psyche is for Ewers an androgynous entity —and so in order to be able to create in a real sense the artist must also become androgynous. Male and female parts blended in order to engender a work in the world. This is the process of artistic creation” (2000: 21). Tal como afirma Ewers en su cuento llamado “La muerte

<sup>3</sup> En dicho ensayo escribe Ewers: “The deed is nothing. The thought is everything. The reality is ugly and not justified to exist. The dream is always beautiful and is true because it is beautiful. That is why I believe dreams are the only true reality” (2009: 239).

del barón Jesús María von Friedel”, quizá el texto más representativo sobre estos tópicos sexuales de androginia:

I wish to assert that the psyche of any individual is not of a single sex but contains both male and female aspects. We may honor our manhood but that does not stop the feminine in us from breaking through from time to time, thank God. It is a great deficiency when this does not happen [...] In a thoroughly masculine body there is a psyche with pure masculine sexual feelings. I use the word psyche as a word image to make a quick point. There is also within this same body a feminine psyche that perceives and feels in a sexually feminine way. In general these feminine feelings and perceptions are not strong enough to overcome all of the inhibitions that are contrary to its expression (2009: 99-100).

Ewers estaba al tanto de la discusión sexual de la época y en ella asumió una postura militante y progresista, junto a notables figuras del momento, como la del médico sexólogo Magnus Hirshfeld, fundador del Comité Científico-Humanitario, la primera organización de defensa de los “homosexuales”. Juntos publicarían los tres volúmenes de *Liebe im Orient (Amor en Oriente)* (1929), con introducción de Ewers. Se trata de traducciones de manuales eróticos hindúes y árabes, para así inspirar más arte en la práctica del sexo. Por ese mismo tiempo Ewers publicó su novela *Fundvogel* (1928), sobre la transexualidad que la nueva técnica quirúrgica y hormonal hacía posible. Por supuesto, todas estas inquietudes sexuales influirían negativamente en la valoración de sus futuros colegas puritanos del partido nazi. Tras un breve y obligado romance entre ellos, este aspecto de la conducta sexual de Ewers se sacó a colación y apenas logró salvarse por un compasivo aviso previo durante la famosa “Noche de los Cuchillos Largos”, en que se dio la matanza de los “malos” elementos del partido, dados, entre otras cosas, a prácticas contranatura.

### *Ewers, Meyrink y el cine*

Ewers compartió en el escenario de habla alemana sus años de gloria con otro autor de lo fantástico y gótico, Gustav Meyrink, que también obtuvo gran reconocimiento, en especial con su novela *El Golem*, de 1915. Aunque cercanos por sus intereses hacia lo fantástico y lo gótico, así como por las drogas como medio para incrementar la creatividad y para acceder a otras dimensiones del mundo, y por el ocultismo floreciente, se separan sin embargo en que Meyrink termina volviéndose un adepto esotérico, mientras que Ewers mantiene su distancia escéptica. Meyrink es místico y ascético, mientras que Ewers es erótico y mundano, y se desliza hacia la sangre y la perversión. Ambos autores alentarían con sus historias al naciente cine alemán, y en el caso de Ewers, incluso escribió una historia que fue el primer eslabón de una cadena de películas del llamado “expresionismo alemán”: *El estudiante de Praga*, de 1913, película de la que Ewers escribió el guión junto con el actor Paul Wegener, el mismo

que interpretaría en el cine al gólem de Meyrink, por lo que el mismo actor interpretó en pantalla a las dos criaturas fantásticas de Ewers y Meyrink. A juicio de Davenport-Hines: “The two men amalgamated Hoffmann’s tales, the Faust myth and Poe’s doppelganger story ‘William Wilson’ to construct a screenplay about an impoverished student called Baldwin. Baldwin ruined himself by signing a compact with the sorcerer Scapinelli, who promises a rich marriage in return for receiving the gift of the student’s mirror reflection” (1988: 328).

Habría que agregar a las referencias de Davenport los influjos de Adelbert von Chamisso con *La maravillosa historia de Peter Schlemihl. El hombre que perdió su sombra* (1814), así como el Wilde de *El retrato de Dorian Gray* (1890). Tanto la historia de *El Golem*, de Meyrink, como *El estudiante de Praga*, de Ewers, debido a su éxito, volverían a filmarse en 1920 y 1926, respectivamente. Por otra parte, su novela *Mandrágora* se llevaría al cine en varias ocasiones. Como puede apreciarse, Ewers tiene gran importancia no sólo para la literatura sino también en la historia del cine alemán. Como afirma Flowers: “The years 1913-1914 were extremely active ones for Ewers’ cinematic endeavors. In connection with Deutsche Bioscop, Ewers collaborated on as many as eleven films —providing the scripts and even directing many of them himself. His chief co-workers in these early films were the actor Paul Wegener, the Danish director Stellan Rye and the cameraman Guido Seeber” (2000: 10).

Ésta es la época de oro de Ewers, las dos primeras décadas del siglo xx, las de sus mejores libros y las de su involucramiento con el cine. Con el estallido de la guerra vendrá su deslizamiento hacia un nacionalismo creciente en la década de los veinte que, lejos de mejorarlo, le quitó brillo literario, sobreviviendo más bien de sus pasadas glorias. Cuando a principios de los treinta se afilia al partido nazi, la gran literatura por la que se había vuelto famoso ya es cosa del pasado. Sigue escribiendo, pero ya no brilla y, al final de sus días, ni siquiera escribir le permitirán sus colegas nazis.

No obstante la cercanía temática, anímica y de éxito entre Ewers y Meyrink, sus modelos narrativos son diferentes. Como bien lo ha señalado Jean-Jacques Pollet, Ewers (igual que Alfred Kubin, su contemporáneo) cultivan la “novela demiúrgica”, en la que el héroe se arroga el derecho de jugar al Creador. La originalidad de su invención obedece al objetivo de llegar hasta el final, de experimentar hasta el límite el esteticismo, probar hasta dónde lo espiritual puede modelar y doblegar a lo real, ver hasta dónde el arte puede afirmar su supremacía sobre la vida. Esta actitud se observa sobre todo en las dos primeras novelas de la trilogía, donde Frank Braun impone sus sueños sobre la realidad, generando el delirio religioso y fanático en un aislado pueblo montaños en *El aprendiz de brujo*, o la maldad destructora de la hermosa joven de *Mandrágora*.

Como si la Primera Guerra Mundial aplastara tales pretensiones demiúrgicas heredadas del héroe romántico, este modelo novelesco pronto fue sustituido en el territorio de lo fantástico; a juicio de Pollet: sobrevino entonces “la novela de las fatalidades”, la de Gustav Meyrink y Leo Perutz, en la que “Le fantastique, ici, n’est plus dans ce qu’accomplit le héros, mais dans ce qui s’accomplit sans ou malgré lui. Le cours

des choses, veut-on nous dire, échappe aux lois de la causalité sans pour autant laisser place au hasard: il répond à des finalités secrètes, obéit à une logique d'un autre ordre que la raison, codifiée par les superstitions, les légendes, les malédictions..." (1991: 158).

Mientras que el héroe de Ewers transforma el mundo, aunque para ello tenga que hacerlo sangrar para leer en sus entrañas como un antiguo augur, el de Meyrink parece limitarse a contemplar el cambio, a descifrar el milagro, a atisbar la iluminación entre sus signos.

### *Dualidades peligrosas*

La presencia de diversas dualidades en el universo imaginario de Ewers, tales como Eros y Thánatos, Sueño y Realidad, Masculino y Femenino, Yo y Otro, Civilización y Barbarie, no debe hacernos olvidar que su apuesta literaria no va dirigida tanto a privilegiar uno de sus extremos sino más bien a lograr una síntesis entre los polos opuestos, una suerte de reconciliación creadora entre ellos. Quizá sea en el ámbito psicológico y sexual donde dichas oposiciones adquieren mayor visibilidad.

El caso más evidente es el de *El estudiante de Praga*, tanto el guión como la película (o habría que decir más bien películas, pues hay cuando menos dos versiones, la de 1913, de poco más de cuarenta minutos, y la de 1926, que la duplica en duración (noventa minutos). La historia sigue siendo la misma, aunque algunas de las secuencias se alargan, sobre todo las colectivas de taberna y, ya en la segunda parte, las de la crisis psíquica del personaje, Badwin, quien, tras haber entregado su reflejo en el espejo a un brujo mefistofélico, Scapinelli, para obtener riqueza y amor, se encuentra asediado por su doble, pues ha logrado autonomía, y lo hace por medio de inesperadas apariciones y de acciones perjudiciales (por ejemplo, el reflejo mata en un duelo al rival amoroso, tras Badwin haberse comprometido a no hacerlo, lo que le acarrea el desprestigio social, el rechazo de la amada y la expulsión de la universidad). Aquí el conflicto juega sobre lo psicológico, en un contexto sobrenatural. Se está entre la locura y la magia, entre la psicosis y la maldición. Mientras que la primera versión hace uso de decorados realistas, ya en la segunda aparecen algunas escenografías más típicas del cine expresionista, y un uso de la fotografía con sombras y luces muy contrastadas. Llama también la atención el cambio de actor: se pasa del corpulento y rígido Paul Wegener (el de *El Golem*) al delgado y expresivo Conrad Veidt, de grandes ojos alucinados, por entonces ya famoso por haber interpretado al sonámbulo asesino de *El gabinete del Dr. Caligari*.

En *El estudiante de Praga* la dualidad psicológica se mantiene dentro de un solo sexo, el masculino. Sin embargo, en el texto antes mencionado, *La muerte del barón Jesús María von Friedel* (1908), el conflicto se establece entre las partes femenina y masculina del sujeto (ya citamos la propuesta de Ewers sobre la calidad andrógina de la psique humana). La *nouvelle* maneja desde referencias clásicas al inicio (Hermafrodito

de Ovidio y el andrógino de Platón), hasta las modernas teorías sexuales de Hirschfeld también ya señaladas antes. El personaje principal, Jesús María, afirma su identidad masculina, si bien reconoce aspectos femeninos en él que, sin embargo, no lo llevan a la homosexualidad directa, aunque sí al travestismo (en tanto travesti se acuesta con mujeres lesbianas). Esta androginia con dominio masculino está anunciada desde su nombre compuesto. Tras su supuesto suicidio, se encuentra un largo manuscrito hecho a dos manos (con caligrafías distintas) entre la parte masculina, que va siendo cada vez más menguada a lo largo del texto, y la femenina, cuyo poder va creciendo más y más. El fenómeno es concebido por el barón en términos de posesión y expulsión del propio cuerpo, en una lucha encarnizada entre ambas facetas, cuya tensión psicológica recuerda mucho a *El Horla* de Maupassant, que también es un texto de invasión interior.

El proceso de desgarramiento psíquico resulta inequitativo para la parte masculina, pues ésta no recuerda lo que pasa cuando funciona como mujer, mientras que la parte femenina sí recuerda lo que ocurre cuando el cuerpo está funcionando con identidad masculina. Esto le concede una ventaja creciente que anuncia el total dominio femenino, mismo que es evitado sólo por medio de matar a la otra parte. Así, lo que socialmente aparece como un suicidio, en la dinámica psicológica del texto se trata más bien de un homicidio. ¿Quién mató a quién? Es la pregunta que queda en el aire, aunque lo más probable es que fuera él el asesino, pues era quien iba perdiendo.

### *La telaraña*

En la literatura de Ewers, lo femenino siempre es más fuerte (y destructor) que lo masculino, por lo que en muchos de sus relatos está vigente el arquetipo de la mujer fatal, devoradora de hombres. Esto queda de forma todavía más clara en el cuento “La araña”, publicado en la misma colección (*Los poseídos*) donde apareció “La muerte del barón Jesús María von Friedel”. En él encontramos también la influencia de Maupassant (estructura de diario como en *El Horla*), que permite seguir en primera persona la desintegración psíquica del personaje; la mujer de “La araña” se llama Clarimonde, igual que la vampira del cuento de Maupassant “La muerta enamorada”. En principio, en “La araña” lo masculino y lo femenino están separados en términos de personajes distintos. No hay contacto directo entre ellos, sino que el hombre queda seducido por una mujer a la que observa a través del cristal de la ventana. La ventana funciona como elemento desdoblador, igual que el espejo de “El estudiante de Praga”. Empieza así un juego de seducción entre uno y otra, desde sus lugares respectivos, aparentemente igualitario, hasta que el hombre se da cuenta de su equivocación. En una de las entradas del diario, hacia el final del texto, escribe: “Acabo de hacer un descubrimiento. Yo no juego con Clarimonde. Es ella quien juega conmigo” (1995: 180). Más adelante agrega: “¡Yo, que me sentía tan orgulloso de poder transmitirle mis pensamientos, estoy, por el contrario, bajo su influencia! Sí, es cierto, ¡pero esta influencia es tan ligera, tan voluptuosa!” (181). La confusión psíquica se acrecentará:



“Me parecía que no era yo quien actuaba; era como si observase a un extraño. Pero no, me equívoco, era yo quien actuaba y era un extraño el que me observaba, precisamente el mismo extraño que hace un momento estaba tan seguro de sí mismo y de hacer el gran descubrimiento. De todos modos no era yo” (182).

Al final, el resultado es parecido al de “La muerte del barón Jesús María von Friedel”: lo que socialmente aparece como un suicidio masculino, se insinúa en el texto como resultado de un homicidio cometido por la mujer que sólo el difunto ha visto, pues al final se anuncia, de manera sorpresiva, que la casa que él observa desde su cuarto está deshabitada desde meses atrás.

### *Androginia venenosa de Alraune*

En *Mandrágora*, la novela más famosa de Ewers, llevada al cine en varias ocasiones, también se presenta este elemento andrógino en el personaje central: esa hermosa y seductora mujer nacida del cruce por fecundación artificial entre un asesino al que ejecutan en el cadalso y la prostituta más descarada de Berlín, en una suerte de experimento científico de manipulación genética y sexual, en que se manifiesta la voluntad demiúrgica del personaje Frank Braun y de su tío Jacob (de éstos que también practicaron los nazis en busca de mejorar la raza). Este tópico de ingeniería genética y sexual se aprecia también en el cuento de 1910 “Anthropoovaruspartus”, en que se aborda el mismo asunto con ironía. En *Mandrágora* se le da forma de novela y se mezcla con lo mágico y lo erótico: la leyenda de la mandrágora, esa planta de raíces con forma humanoide que ha despertado la imaginación mágica desde siglos atrás, pues acarrea a su poseedor riqueza y salud. Su origen llama la atención: “La leyenda alemana de la mandrágora se desarrolló a principios de la Edad Media, a raíz de las Cruzadas. El criminal, ejecutado en completa desnudez en una encrucijada, pierde su último semen en el momento de quebrársele la cerviz. Este semen se vierte sobre la tierra y la fecunda, y de él procede la mandrágora: un hombrecillo o una mujercilla” (1993: 36).

La planta debe ser sacada de la tierra a la medianoche y hay que taparse los oídos con lana o con cera (cual compañero de Ulises para no oír el canto de la sirena), pues la raíz grita tan horriblemente que quien la arranca cae derribado a tierra por el espanto. No obstante estos problemas de origen, una vez obtenida la raíz guardada en casa brinda beneficios materiales, lo mismo que pasará con nuestro personaje, quien surge del semen de un ejecutado y de una telúrica prostituta que no rechaza a nadie. Nace a medianoche y profiere “un grito extraordinario, tan violento y tan agudo, que ni los médicos, ni la partera que asistía, recordaban haber oído nunca nada semejante en un recién nacido” (94). Después de este grito, no vuelve a llorar, excepto a la hora de ser bautizada.

Su llegada genera grandes riquezas al tío (negocios, lotería, hallazgos mineros, hasta descubrimientos arqueológicos), muchas de ellas provenientes del suelo, de la tierra. La niña crece y se vuelve irresistiblemente hermosa, y todos los que la cortejan

acaban mal, con su total anuencia. Los animales del gran jardín de la casa la rehúyen, igual que los campesinos, pero los hombres (y algunas mujeres) quedan presos de su encanto. Si hubiera vivido siglos atrás, seguramente la habrían quemado por bruja, dice el narrador.

La joven funciona así como tremenda *femme fatale*, pero en diversas ocasiones se la describe de forma andrógina, como doncella y efebo a la vez. Incluso llega a cortarse el cabello y a vestir de hombre, para acrecentar así sus encantos, sobre todo con el tío Jacob, que cede a la pulsión incestuosa con ella vestida de muchacho. En algún punto de la trama, ella asiste a un gran baile con su enamorado, el hermoso joven Gontram. Visten como los personajes de la novela de Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, ella de hombre, él como mujer, con un gran éxito en la reunión. Se hacen claras referencias a dicha novela, a Shakespeare con su comedia *As you like it*, también de travestimientos, así como a la ilustración que Beardsley, el dibujante decadente, hizo del personaje travesti de Gautier. Incluso al final de la historia, tras la muerte de la joven, su cuerpo esbelto y desnudo es descrito como el de un efebo.

Sólo Frank Braun, conocedor del origen siniestro de la muchacha, de su secreto, resulta en algún grado inmune al veneno de la mujer, pues aunque cae en sus redes sexuales, no por ello se enamora, como sí le ocurre a ella, como un preludeo a su propia destrucción, vaticinada en la trama por la destrucción que Frank Braun hace de la raíz de mandrágora guardada en la mansión, cuando la arroja al fuego. A diferencia de otras historias de Ewers, en esta lucha sobrevive el principio masculino. Por sus poderes, ella es comparada con Melusina y con Medusa, y como esta última será vencida por Frank Braun, el blondo héroe perseico.

Son muchos los asuntos que podrían abordarse de la narrativa gótica, fantástica y macabra de H. H. Ewers, tal es su riqueza temática e histórica. Aquí me he limitado a unos pocos, dando al mismo tiempo algunos elementos sobre el autor y su contexto cultural, algo necesario debido a su relativo desconocimiento, sobre todo en el mundo hispánico, no así en el francés, que ha guardado un poco más la memoria del autor en tiempos de olvido, incluso más que los propios alemanes, quizás correspondiendo así al gusto que Ewers profesó en vida por la cultura francesa. También ha surgido en los últimos años cierto interés por Ewers en el mundo anglófono. En español, seguimos limitados a su novela y a sus cuentos archiconocidos, “Mandrágora” y “La araña”, pero poco o nada más. Ya es hora de que esto cambie, empezando por el mundo académico de la crítica literaria.

### *Obras citadas*

- DAVENPORT-HINES, Richard. 1998. *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Nueva York: North Point Press / Farrar, Straus and Giroux.
- EWERS, Hanns Heinz. 2000. *Strange Tales*. Introd. de Stephen E. FLOWERS. Texas: Runa Raven Press.

- \_\_\_\_\_. 1995. “La araña”. *Relatos escalofriantes*. Seleccionado por Natalia ROA VIAL. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- \_\_\_\_\_. 1993. *La Mandrágora*. Trad. de José RODRÍGUEZ PONCE. Madrid: Valdemar.
- \_\_\_\_\_. 1993. *La Suprême Trahison*. Introducción de Wilfried KUGEL. Trad. del alemán de Elisabeth WILLENZ. Amiens: Ancreage.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Dans l'Épouvante*. Trad. del alemán de Félix GAUTIER y Marc HENRY. París: Éditions J'ai Lu.
- \_\_\_\_\_. [s. f. p.] *Hanns Heinz Ewers. Volume I*. Trad. de Joe E. BANDEL. Joe Bandel's Book Store, [www.lulu.com](http://www.lulu.com)
- HALE, Terry. 2002. “French and German Gothic: the Beginnings”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. HOGLE. Cambridge University Press.
- L'Allemagne fantastique de Goethe à Meyrink*. 1973. Antología realizada y presentada por Anne y Hugo RICHTER. Verviers, Bélgica: André Gérard / Marabout.
- LOVECRAFT, H. P. 1984. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- POLLET, Jean Jacques. 1991. “Les fatalités ordinaires de Leo Perutz”. *La littérature fantastique*. Colloque de Cerisy. Cahiers de l'Hermetisme. París: Éditions Albin Michel.
- TRUCHAUD, F. 1971. “H. H. Ewers visionnaire de l'épouvante”. *Le Nouveau Planète*. París, marzo de 1971.