

METÁFORAS MORALIZANTES: EL ROL DEL MIEDO EN *EL GOLEM* DE GUSTAV MEYRINK Y *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY

STEFANO LLINAS
Universitat de Barcelona
stefano_llinas92@hotmail.com

Recibido: 10-06-2018
Aceptado: 28-10-2018



RESUMEN

En este artículo se explora la naturaleza del miedo representado en las novelas *Frankenstein* y *El Golem*, estableciendo a éste como poseedor de un trasfondo moral intencionado, que en cada texto cumple una función particular. Esta problemática se aborda desde la perspectiva de la teoría genérica, en específico hablando sobre el rol del miedo en la configuración de la literatura fantástica y de cómo en estas novelas se cumplen dichas pautas.

PALABRAS CLAVE: miedo, Frankenstein, Golem, Mary Shelley, Gustav Meyrink, literatura fantástica.

ABSTRACT

This article explores the nature of fear as it is represented in the novels *Frankenstein* and *The Golem*, first establishing this emotion as possessor of a deliberate moral undertone that serves a specific purpose for each text. This problematic is addressed from the perspective of genre theory, specifically talking about the role of fear in the configuration of fantastic literature and of how in these novels those norms are put into effect.

KEYWORDS: fear, Frankenstein, Golem, Mary Shelley, Gustav Meyrink, fantastic literature.



En el panteón del horror literario (y fílmico) de Occidente se encuentra una gran variedad de monstruos, entre ellos los hombres-lobo, los vampiros, los *doppelgängers*, los muertos-vivientes (*zombies*) y demás; pero tal vez no hay uno más icónico que el monstruo de Frankenstein, en lo que respecta al imaginario social de la Posmodernidad. Éste, junto a la otra monstruosidad humanoide que cobra vida gracias a los procesos ocultos de la Cábala judía, el llamado Golem, ha sido objeto de numerosos estudios, que se han preguntado el porqué de su perpetua popularidad. ¿Pero, de qué manera es representado el efecto que tiene su presencia, y para qué concepto o crítica sirven como sustituto? Un par de preguntas a las cuales ya hay un millar de respuestas, pero también las preguntas que nos interesan explorar en este artículo, por lo menos desde un punto de vista que puede resultar novedoso y esclarecedor, que se ocupará de aspectos que a muchos les pueden parecer obvios, pero que no obstante son claves para entender la importancia que tienen este par de endriagos en los anales del terror.

Este ángulo es el del miedo, esa sensación que es intrínseca a la existencia de seres ficticios como lo son el monstruo de Frankenstein y el Golem (o, por lo menos concerniente al segundo, intrínseca en sus representaciones mediáticas desde el siglo XIX). Es mediante el análisis de esta sensación que nos acercaremos a la verdadera naturaleza de estos monstruos y a lo que su interacción con el Otro revela sobre nosotros mismos. También es el examen del miedo un ejercicio en la crítica de la literatura fantástica, género que acoge las historias donde se hallan nuestros monstruos, ya que, debido al planteamiento fundacional de este tipo de relatos, que consiste en sublevar las expectativas de una realidad representada y verosímil al hacer irrumpir en ella un elemento sobrenatural inexplicable pero *real*, el miedo es una respuesta no sólo entendible sino también necesaria para la creación de sentido. Es a través del miedo que la literatura fantástica cumple sus metas, y es a través del miedo que *Frankenstein* (1818), de la escritora inglesa Mary Shelley, y *El Golem* (1915), del escritor austríaco Gustav Meyrink, despliegan la mayor parte de su perspectiva intelectual sobre la naturaleza humana, que, para la primera obra, es una perspectiva moral que defiende la integridad de los marginados al atreverse a explorar el miedo desde una variedad de ángulos, y para la segunda, es una perspectiva onírica que resalta las dificultades de la iluminación espiritual, el auto-conocimiento y además funciona como una denuncia en contra de la discriminación religiosa.

No hay que ir muy lejos para encontrar en los estudiosos del género fantástico planteamientos que se preocupen por el rol del miedo en los relatos que ejemplifican dicha corriente literaria; tenemos la opinión de David Roas, por

ejemplo, quien le atribuye al miedo un lugar central en el universo de lo fantástico, definiéndolo como un efecto: «el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real» (2011: 88). Otro de opinión similar fue el escritor estadounidense H. P. Lovecraft, quien en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) nos provee de otra definición del género fantástico en torno al miedo: «La única piedra de toque de lo verdaderamente fantástico es simplemente esto: si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos...» (2010: 32).

Es cierto, entonces, que el miedo es algo fundamental cuando se habla del género fantástico, ya que su funcionamiento interior es naturalmente productor de este sentimiento, pero más que un «efecto fundamental» o una «piedra de toque», el miedo también es un elemento conductivo que facilita la comunicación de aquello que le interesa transmitir al autor, y que no necesariamente forma parte del desarrollo diegético; el miedo es aquel «dispositivo» que nos permite leer entre líneas y llegar a significados profundos. Esto es posible ya que en lo fantástico el miedo no es igual al miedo extradiegético que permea nuestra realidad; en la siguiente definición tenemos explicado el miedo, digamos, «esencial» o «básico»: «el miedo (individual), en el sentido estricto y restringido del término, es una emoción, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación» (Roas, 2011: 82).

El miedo particular del género fantástico es el denominado «metafísico» por Roas: «Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (2011: 95-96). También podría llamarse, como lo hace Sigmund Freud, «*Unheimlich*» (siniestro): «Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado» (1919: 4).

En otras palabras, este miedo específico tiene un efecto muy potente sobre el lector justamente por su naturaleza imposible. Al suceder en la ficción, y al estar confinado a ella, este tipo de miedo asusta por su potencial de paralelismo; con esto me refiero a la pregunta que de seguro se nos ha ocurrido más de una vez al experimentar la literatura o el cine de terror: ¿y si esto realmente pudiera suceder, que haría yo? Como nos recuerda Lovecraft al inicio de su famoso ensayo: «La emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el

miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido» (2010: 27). ¿Qué puede ser más desconocido que aquello determinado «imposible» de suceder en nuestra realidad, y por ende mejor armado para atemorizar a cualquiera?

Pero a esta línea de pensamiento podemos regresar más adelante, cuando ahondemos un poco más en la naturaleza generalizada de nuestro miedo y en nuestra propensión endémica al asustarnos de cosas que no nos amenazan físicamente. Como hemos visto ahora, el miedo suscitado por el género fantástico tiene dos aspectos que lo pueden describir a un nivel conceptual: es efectivo porque nos opone (a través de los personajes) a algo desconocido (y en nuestro mundo, imposible) y por esto, es conductivo de un significado latente que habla sobre la naturaleza humana. ¿Cómo lo hace? Para saberlo, es más oportuno el tomar ejemplos específicos, así que acerquémonos a nuestras novelas.

En *Frankenstein* nos topamos con la historia de Víctor Frankenstein, un joven suizo de intereses científicos y esotéricos que, en un frenesí por superar a los alquimistas de antaño y probarse a sí mismo que es capaz de desafiar a Dios, termina por crear a una horrenda criatura humanoide de ocho pies de altura a partir de trozos ensamblados de cadáveres. Ciertamente no fue una de las decisiones más acertadas, ya que la criatura termina por asesinar a su hermano pequeño, causar la muerte indirecta de una amiga cercana de la familia, asesinar a su mejor amigo y a su esposa (en su noche de bodas) y finalmente logra causar la muerte de su propio creador. El miedo ciertamente tiene un papel protagónico en la novela, como todos los que vislumbran al monstruo podrían asegurar, pero es el miedo de los protagonistas el más cargado de sentido, ya que forman una dualidad de intencionalidad recíproca.

Si analizamos cómo reacciona el pobre Víctor ante la monstruosidad que cobra vida ante sus ojos en el capítulo V (huye inmediatamente a su habitación), nos damos cuenta de que el mismo personaje se entera del tamaño de su error unos segundos demasiado tarde; lo que es capaz de describirnos es lo siguiente: «How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? (...) but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart» (Shelley, 1980: 57). Luego, en un pasaje definitivamente representativo de lo «Gótico»,² nos cuenta cómo la criatura lo encuentra en la cama:

2 Para ayudarnos a entender este término de una manera pertinente, acudamos a Ellen Moers: «But what I mean—or anyone else means—by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear. In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare» (1974: 77).

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 up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. (...) Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch (Shelley, 1980: 58).

De inmediato podemos aseverar que el miedo que siente Víctor se da porque siente que su vida está en peligro debido a esta criatura sobrenatural que lo «acecha» (el miedo «básico» al que nos referíamos antes), y aunque esto es cierto, no hay que pasar por alto el énfasis que hay sobre el aspecto físico de la criatura. Y es que en la novela de Shelley el miedo es tratado, como lo son las demás emociones, de una forma amplia, romántica (relativa al Romanticismo) y definitivamente magnánima; es un sentimiento que está ligado siempre a otras emociones (normalmente al odio y al asco) y que no actúa de manera individual sobre los personajes. Ni siquiera en el momento en que la criatura cobra vida se describe con visceralidad el miedo de Frankenstein. Shelley, por muy rompedora que haya sido con su trabajo literario, no escapó del todo de las convenciones de la época en la que vivió, ni que sea esto una característica reprochable; simplemente quiere decir que su enfoque estaba en transmitir sus ideas morales sobre el trato con el Otro. Esto es aún más verdadero considerando que la literatura fantástica

utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo «surreal», cuya concepción varía según las épocas. Se corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor (Bessière, 2001: 85).

El cuadro moralizador que nos cuenta Shelley a través de los varios narradores presentes en su novela es precisamente una manifestación de este concepto de lo fantástico como el campo de batalla de los ideales intelectuales de una época. La historia de Víctor y su criatura es una que replantea la cualidad ética y moral de ciertos avances científicos y corrientes de pensamiento racional provenientes de la Ilustración del siglo XVIII. Todo esto lo logra me-

dian­te la repre­sen­ta­ción del mied­o, ese fac­tor tan im­por­tan­te en la lite­ra­tu­ra de este gé­ne­ro, que nos es mos­tra­do tan­to de for­ma «tra­di­cio­nal» (es decir, uti­li­zan­do a su pro­ta­go­nis­ta, asie­da­do por el tem­or sob­re­na­tu­ral, como via­duc­to a la ex­pe­rien­cia del lec­tor) como de for­ma «no­ve­do­sa»: en un pun­to de la his­to­ria es la cri­a­tu­ra la que re­la­ta su pro­pia des­di­cha.

El pun­to de vis­ta cam­bia y el lec­tor ap­ren­de sobre la cor­ta vida del mon­struo de pri­me­ra ma­no. Este re­cur­so es tran­spa­ren­te: fun­cio­na para po­ner­nos «en los za­pa­tos de otro», como dice el refrán, y crear em­pa­tía en el lec­tor ha­cia la cri­a­tu­ra. Lo ma­gis­tral de tal re­cur­so es el cam­bio que hay en la fuente del mied­o: aho­ra es el mon­struo el que lo sien­te y lo vive en carne pro­pia, casi que sin ce­sar (has­ta cierto pun­to, tam­bién po­dría ana­lizarse como un mied­o que surge a partir del mied­o, pero del mied­o que él causa involun­ta­ria­men­te al in­terac­tu­ar con las de­más per­so­nas). Aquí el mied­o está li­ga­do a la tris­te­za y a la so­le­dad, emocio­nes que tie­nen un efec­to muy dis­tin­to al odio y al asco que es­tán li­ga­dos al mied­o de Víc­tor. Como nos lo a­visa Pi­lar Vega Ro­drí­guez, quien tam­bién se ocu­pa de de­finir el mied­o del mon­struo, ese sím­bo­lo del Otro³ en la no­ve­la: «El ter­ror, en tér­mi­nos ab­so­lu­tos, es el *horror vacui*, el mied­o a que na­die res­pon­da de nues­tra vida y, en este sen­ti­do, la ex­pe­rien­cia del mon­struo, a lo lar­go de toda la no­ve­la, pen­de de esta sen­sa­ción» (2002: 179).

Y para po­ner las co­sas aún más tran­spa­ren­tes, el mis­mo Víc­tor re­ac­cio­na de ma­ne­ra cruel du­ran­te su con­ver­sa­ción en la mon­ta­ña con su cre­ación, el úni­co mo­men­to en la no­ve­la en el que la cri­a­tu­ra tie­ne opor­tu­ni­dad de ex­pli­carse: «I com­pas­si­o­ned him, and so­me­times felt a wish to con­so­le him; but when I looked upon him, when I saw the fil­thy mass that moved and talked, my heart sickened, and my feel­ings were al­te­red to those of hor­ror and ha­tre­d» (Shel­ley, 1980: 147). A lo lar­go de la no­ve­la, adema­s de algún mied­o se­cun­da­rio, se nos pre­sen­ta esta fuer­te dicotomía como una me­tá­fo­ra: el mied­o de Víc­tor, odio­so y su­per­fi­cial, es el de la so­cie­dad he­ge­mó­ni­ca, mien­tras que el del mon­struo, melancó­li­co y li­ge­ra­men­te pa­té­ti­co, es de aque­llos in­di­vi­duos des­am­pa­ra­dos que no hal­lan so­laz en su seno. Sa­be­mos de pri­me­ra ma­no que para Shel­ley era im­por­tan­te el ca­riz ter­ro­rí­fi­co de su re­la­to: «And Mary Shel­ley said she in­te­n­ded *Franken­stein* to be the kind of ghos­t story that would “cur­dle the blood, and quicken the bea­tings of the heart”» (Moers, 1974:78); lo que po­de­mos de­ducir de esto es que para Shel­ley el mied­o era

3 El Otro po­dría ser repre­sen­ta­ti­vo de la Mu­jer, del «Sal­va­je» o del oprimido en ge­ne­ral, pero es la lec­tu­ra del mon­struo de Frankenstein como repre­sen­ta­ti­vo del Ho­mo­se­xual la que más re­so­nan­cia tie­ne en mi opi­ni­ón. Es algo sobre lo que se debe lla­mar la aten­ción, aunque no sea la temá­ti­ca de este ar­tí­cu­lo.

algo más que un simple susto, puesto que en la novela sí se habla del horror, pero no se hace por regodear y permanecer en el momento.

Es en la relación que el miedo tiene con las demás emociones, en su compartimentación, en su cambio de fuente (dependiendo del punto de vista del narrador en cuestión) y en la perseverancia de sus apariciones ante estímulos a los que ya ha sido expuesto que se encuentra la unicidad del miedo representado en la novela: siendo el foco de la relación interpersonal más importante, la del creador y su creación, el miedo funciona como un elemento que moraliza la interacción con el Otro y subraya la hipocresía del hombre, que tiene como abanderado a Víctor Frankenstein. ¿Es realmente el miedo del protagonista producido por la fealdad de la criatura, teniendo en cuenta el hecho de que él mismo la ha creado minuciosamente, e inclusive menciona haber elegido los trozos de cadáver porque se le hacían hermosos?

Es oportuno seguir indagando si no se contesta a esta pregunta de manera afirmativa, ya que, si no es la apariencia física del monstruo la causante de tanto agravio, ¿a qué se debe? Probablemente a la realización, vivida y revivida por Víctor, de que ha sido capaz de lograr algo previamente pensado inalcanzable y cuyas posibles repercusiones no ha tenido en cuenta. En la criatura, Víctor reconoce no sólo una faz temible, sino también su orgullo, su insensatez, su ímpetu; en aquello que crea ve reflejadas sus imperfecciones. Víctor reconoce a través de ese miedo insistente y odioso la culpa de haber apuntado demasiado alto y de haber utilizado la ciencia y sus conocimientos para fines egoístas y ensimismados (ese concepto de «*knowledge*» que es tan recurrente en la novela, y sobre lo peligroso que es obtenerla, cosa sobre la cual Víctor advierte tenazmente a Walton, el capitán del barco al que le narra su historia).

Si queremos llevar esta realización poética más allá (a una realización social que, aunque moderna, ya tenía sus raíces plantadas en el tiempo de Shelley), podríamos leer también este reflejo de los defectos de Víctor en el monstruo como una sociedad (que recrimina a los que se atreven a no conformarse con sus leyes y a no vivir de la manera estipulada por la mayoría) temiendo a esos mismos inconformes que le muestran, como si fuesen el rostro de un monstruo gótico, las cualidades del individuo y las odiseas personales de satisfacción que dicha sociedad publicita incansablemente como necesarias para ser feliz. He aquí una posible interpretación de esta dualidad del temor presente en *Frankenstein*.

Para volver a centrarnos en la materia metafórica del miedo, recordemos que un aspecto importante de la representación del miedo está en el carácter moral, y que sus dos corrientes significan puntos de vista distintos, que a su vez desarrollan el conflicto interior de cada personaje. Esta faceta de la

novela podría verse también como una alusión o una retrospectiva de aquello que define a la literatura fantástica (su cualidad subversiva ante el discurso en que se engendró), ya que:

lo que hace a Frankenstein diferente de las novelas góticas es que el terror de su historia no proviene del contacto con el mundo de ultratumba o las prácticas mágicas, sino de la aplicación morbosa de la ciencia y del defecto moral. Mary [Shelley] apenas si se sirve en sus novelas de la demonología o el satanismo, tan característico del género gótico, con la consecuencia fácil de advertir de que no es necesario acudir a ningún tentador. Los demonios se encuentran en lo hondo de la conciencia humana (Vega Rodríguez, 2002: 337).

Para Víctor, esos demonios que alberga en su conciencia en últimas lo llevan a la perdición, situación opuesta al protagonista de nuestra otra novela, Athanasius Pernath, quien, en el final de *El Golem*, alcanza la transcendencia espiritual y la inmortalidad (completo opuesto al desgraciado Víctor). Este relato nos cuenta sobre el susodicho Pernath, quien es un tallador de piedras preciosas que habita en el gueto judío de Praga a finales del siglo XIX, y sobre sus interacciones con los demás miembros de su barrio. A medida que avanza la narración, que es mucho más ominosa y misteriosa que la narración de Shelley, nos enteramos de que existe una leyenda sobre un ser o espanto que fue hecho de arcilla por un antiguo rabino que también habitó en Praga, y que creó a la criatura, el Golem, para que lo ayudara en la sinagoga. Este ser, con su otorgada animación (es mencionado que el Golem no está «vivo» pero sí posee volición y movimiento, haciendo de él un «autómata») se torna en contra del rabino y procede a sembrar caos y destrucción por la ciudad.⁴

A diferencia de nuestro previo monstruo, el Golem es uno que tiene una vasta historia, y uno que ha sido representado e interpretado de maneras distintas dependiendo de la versión narrada. Inclusive existe en recuentos que no tienen relación al rabino Loëw de Praga que se supone lo creó en esta ciudad en el siglo XVI; por esto, es ameno el recurrir a una acepción pertinente (entre las tantas) del término Golem que es muy acertada e interesante, propuesta por Luis Montiel en su análisis junguiano de la novela de Meyrink:

4 Como es citado explícitamente en la novela: «Cuentan que un rabino creó, según métodos de la Cábala ahora perdidos, un hombre artificial —el llamado Golem— que le ayudara, como su criado, a tocar las campanas en la sinagoga y a hacer todos los trabajos duros. Pero también cuentan que no le salió un hombre auténtico ya que su única forma de vida consistía en vegetar de un modo rudo y semiinconsciente. Además, según dicen, sólo durante el día gracias a la influencia de una hoja mágica que le ponía entre los dientes y que atraía las libres fuerzas siderales del universo. Cuando una noche el rabino se olvidó de quitarle, antes de la oración, la hoja de la boca, dicen que cayó en un estado de delirio tal que, corriendo en la oscuridad de las callejas, destruyó todo lo que encontraba en su camino» (Meyrink, 1995: 43-44).

Golem es una palabra hebrea, que en la Biblia sólo aparece en un lugar, en el salmo 139 (...) Golem significa aquí probablemente, y desde luego en las fuentes más tardías, *lo no configurado, lo informe* [las itálicas son mías] (...) La literatura filosófica medieval lo toma como un término hebreo para nombrar la materia, la hyle informe, y esta pregnante significación se mantendrá parcialmente en interpretaciones sucesivas. El Adán aún no tocado por el aliento de Dios será llamado en este sentido golem. (1998:21)

Esta observación resulta adecuada, teniendo en cuenta el hecho de que el Golem como tal nunca aparece físicamente en la novela, a excepción (posible o no) de un pasaje que habla de un hombre que visita al protagonista sin dejar ver su rostro, y que es descrito de manera muy ambigua: «Entonces se abrió la puerta y entró él. Sólo dio unos pasos hacia mí, sin quitarse el sombrero ni decir una sola palabra. Así se comporta cuando está en su casa, pensé, y me pareció muy normal que así fuera, y no de otra forma. Metió la mano en el bolsillo y sacó un libro» (Meyrink, 1995: 21). Este encuentro es interpretado por los amigos de Pernath como la manifestación del Golem, pero la novela nunca lo aclara; lo que sí queda claro es que el Golem funciona en la novela justamente como lo explica Montiel: es una presencia inmaterial, pero que se hace sentir por todos los recovecos del gueto judío.

Esta idea también está sustentada por el mismo texto, cuando, mediante un personaje llamado Zwakh, compara al monstruo judío con la formación de un rayo: «¿No podría ser que del mismo modo que en los días de bochorno crece la tensión eléctrica hasta hacerse insoportable y formar el rayo, debido a la continua repetición de esos pensamientos, siempre iguales, que envenenan el aire, aquí en el ghetto haya una descarga repentina y súbita —una explosión anímica que sacase a la luz del día nuestro subconsciente para, al igual que allí el rayo— crear aquí un fantasma» (Meyrink, 1995: 47). Claro que la otra connotación de este comentario es que para que se pueda «formar» el Golem, tendría que haber una especie de «epidemia espiritual» presente en el gueto, lo cual pone en contexto las condiciones de vida de aquellos que lo habitan (incluyendo a Pernath, quien sufre de amnesia y no recuerda su infancia).

La naturaleza del Golem es importante porque es la misma que la naturaleza del miedo en la novela; es un miedo «no configurado» o «informe», que impregna cada ámbito de la narración para crear una historia en la que el ambiente lo es todo. Esta particularidad que comparten el miedo y el monstruo es ejemplificadora de algunas cosas. Primero, nos informa de que el miedo que no tiene fuente discernible (en este caso el Golem espectral y omnipresente) es capaz de auto-sustentarse en la mente humana para mantenerse vigente, ya que

«En el ser humano la memoria actúa como un amplificador del temor: los pensamientos y recuerdos intensifican los miedos aprendidos» (Echeburúa, 2002: 92). Con sólo el hecho de recordar un momento terrorífico somos capaces de alterar la sensación que tenemos del presente; esta es una capacidad perjudicial conferida por nuestra inteligencia, que a su vez produce la ansiedad.

Segundo, esta primera verdad sobre el miedo lo hace muy poderoso, tomando las palabras de Zygmunt Bauman para mejor explicarlo: «Fear is at its most fearsome when it is diffuse, scattered, unclear, unattached, unanchored, free floating, with no clear address or cause; when it haunts us with no visible rhyme or reason, when the menace we should be afraid of can be glimpsed everywhere but is nowhere to be seen» (2006: 2). Tomando como ejemplo la situación planteada en la novela no es difícil entender por qué los habitantes del gueto experimentan el espacio con tanta aprehensión, si es creído que hay un espectro acechándolo, pero de manera que no hay forma de prevenir su acercamiento. Así, en lugar de temer al espantoso ático, por poner un ejemplo, cada esquina cruzada y cada calle atravesada podría significar la perdición.

Tercero y último, los atributos del miedo como impalpable y potente lo hacen, así como vimos al analizar el miedo en *Frankenstein*, una metáfora que asemeja la amenaza del Golem hacia los habitantes del gueto judío al antisemitismo; una amenaza que en el año de publicación de *El Golem* era demasiado real:

Igual que el racismo hitleriano dio al antisemitismo alemán de principios de siglo xx una agresividad y una dimensión nuevas, así el temor al judío —auténtico «racismo religioso»—, experimentado por la Iglesia militante entre los siglos xiv y xvii, como una psicosis algo así como de cerco, no sólo exacerbó, legitimó y generalizó los sentimientos hostiles hacia los judíos de las colectividades locales, sino que también provocó fenómenos de rechazo que, sin esa incitación ideológica, sin duda no se habrían producido (Delumeau, 1989: 423-424).

Es una inversión poética, y además astuta: cuando en la realidad extradiegética se encuentran incontables casos de discriminación religiosa en la que el judío es la *fente* del miedo para aquellos antisemitas, Meyrink opta por contarnos una historia en la que un personaje del vetusto imaginario judío es el que los atemoriza a ellos; en el mundo real son víctimas y causas de temor (infundado), mientras que en la ficción son asediados por un miedo informe y poderoso. La analogía cuenta con aún más belleza, teniendo en cuenta que el Golem en la novela, además de provocar el terror de los que lo sienten (o dicen haber visto), también es el instrumento mediante el cual Pernath alcanza a llegar a un estado de iluminación espiritual.

Y es que Pernath es «poseído» por el Golem. No es explicitado en la novela con respecto a él, pero sí se da a entender que los dos tienen una existencia simultánea, tanto física (ocupan el mismo lugar) como espiritual.⁵ El ejemplo dado, y que nos sirve también para sustentar nuestro posicionamiento, es el que sigue:

También la mujer de Hillel, que ya ha fallecido, vio al Golem cara a cara y se sintió, al igual que yo, en un estado de catalepsia total, mientras ese misterioso ser se encontraba cerca. Ella decía que estaba firmemente convencida de que no había podido ser más que su propia alma la que —habiendo salido del cuerpo— estaba frente a ella y había mirado fijamente su rostro con los rasgos de una criatura desconocida. A pesar del terrible miedo que se apodó de ella, ni un solo momento le abandonó la seguridad de que ese otro no podía ser más que una parte de su propio ser (Meyrink, 1995: 49).

Así como sucedió con la difunta mujer de Hillel (el guía espiritual de Pernath y habitante del gueto), Pernath es obligado por la posesión del Golem a enfrentarse a sí mismo. Según lo explica la lectura junguiana de Montiel: «La imagen del embarazo, de la entrada de algo vivo y casi autónomo, capaz de modificar extraordinariamente las condiciones de vida de quien lo recibe en su seno, es sin duda la más perfecta posible para representar el estado en que acaba de ingresar el protagonista de la aventura. Ciertamente, a partir de este mismo momento Pernath va a verse invadido por el Golem» (1998: 37). Esta posesión que sufre Pernath, que culmina en el momento en que asciende unas escaleras de caracol y se encuentra en una habitación extraña (la que se creía adobo del Golem), no está falta de miedo: «¡Santo cielo!, como un rayo cruzó por mi mente: ahora sabía dónde me encontraba: ¡En la habitación sin acceso (...) sí: ¡me encontraba en la casa en la que siempre desaparecía el espectral Golem! Un profundo horror, contra el que luchaba en vano y que ya no podía vencer ni siquiera al recordar las cartas, paralizaba cualquier otro pensamiento y mi corazón comenzó a encogerse» (Meyrink, 1995: 100).

Aun así, el intenso susto es natural en un proceso que requiere a la persona enfrentar lo desconocido; lo importante es que el Golem siendo parte de Pernath vehicula la aceptación de ciertas verdades, como lo es el hecho de que es imposible ser feliz si se miden los propósitos o los éxitos con las expectativas de otros (que, en este caso, son entidades insidiosas). Así, el miedo repre-

5 Este concepto cabalístico es denominado *Ibbur* (preñez del alma). No explica una posesión como un alma invadiendo un cuerpo, sino como un alma (que ya ocupa su propio cuerpo) siendo invadida por otra alma (de proveniencia no-corpórea), que la puede llevar a experimentar la santidad o el horror.

sentado en *El Golem* puede ser definido también como una metáfora, pero esta vez un poco más personal que en el caso de *Frankenstein*, puesto que aquí no se trata tanto de la interacción entre el Uno y el Otro sino de la interacción del Uno con sí mismo, del Uno lidiando con las inseguridades interiorizadas que hallan nombre en el Golem. Es aquí cuando podemos preguntarnos si Meyrink eligió a esta figura del imaginario judío para representar tales abstracciones porque quería ambientar su historia en el gueto de Praga o si sucedió a la inversa; tal vez la figura del Golem inspiró en el autor ideas relacionadas con la identidad del Ser y los demás cabos se ataron solos.

Jason Ager, en su disertación titulada *Heimat's Sentry: Images of the Golem in 20th Century Austrian Literature* (2012), propone como su tesis central un idea relacionada a la ya expuesta anteriormente: «I argue that 20th century Austrian-Jewish representations of the Golem employ this figure to address a conflicted conception of identity that is intrinsically bound to notions of belonging and manifests through the reconstruction of memory» (Ager, 2012: 1), y en lo que respecta a *El Golem* de Meyrink (ya que Ager explora otros escritos como los de Leo Perutz, por ejemplo), se preocupa por la figura del Golem como una que ayuda en la construcción de la identidad del protagonista mediante procesos de reapropiación de la memoria (recuerden que Pernath sufría de amnesia). Aunque Ager no llega a preocuparse por el carácter metafórico del miedo, su aproximación al tema de la posesión de Pernath por el Golem nos da otra cosa sobre la que pensar: «The development of Pernath's simultaneous existence as the Golem continues throughout the novel, heightening the ambiguity surrounding his identity as his own doppelganger (...) As he starts to uncover aspects of this dynamic, he also unearths his relation to his surroundings, further evincing the *unheimliche* nature of the Ghetto» (Ager, 2012: 53).

Y es que, tanto en *El Golem* como en *Frankenstein*, el ambiente dentro del cual se desarrollan las historias es un factor importante en la representación del miedo, a pesar de que funcionen de manera distinta. Hay que recordar que la contextualización de las acciones las imbuje de cierto significado; no habría sido lo mismo transportar la creación del monstruo de Frankenstein a una cabaña playera o permitir que el Golem permeara un barrio *gay* en plenos carnavales. Hay que preguntarse:

¿Qué es, entonces, lo que hace que las mayores, las mejores, y algunas de las peores, novelas y películas de terror sigan causándonos inquietud, desasosiego y, sí, hasta miedo? La respuesta es sencilla: el fondo del armario, el espacio debajo de la cama, el otro lado de la puerta o la ventana (...) Eso es lo que nos asusta (...) Es decir, el escenario, el decorado, la arquitectura del cuento de mie-

do, incluso en doble sentido: como arquitectura literaria, entendida como la estructura del propio relato, y como elemento fundamental de la narración y el argumento (Palacios, 2002: 194-195).

Por un lado, tenemos el gueto judío de Praga de finales de siglo XIX, que es representado como un lugar sórdido y sucio donde, aún si no existiera la leyenda del Golem, los habitantes creo sentirían al menos algo de incomodidad al atravesarlo. Una posible interpretación, obviando las razones inmediatas que seguramente tuvo Meyrink para utilizar este escenario en su novela (que son, básicamente, que él habitaba en la ciudad y que el Golem es una leyenda judía, así como el gueto) con el fin de espolear el ejercicio analítico y hallar más concordancias de representación, es la del gueto como una extensión del Golem mismo, siendo que esta criatura ya es considerada una manifestación del espíritu compartida por los judíos praguenses; otra es la del gueto como una extensión no del Golem sino de Pernath. Para esta segunda, habría que considerar a los demás personajes del relato tal vez como manifestaciones de elementos anímicos, pero ya esto sería un exceso para otro trabajo. Lo que sí habría que resaltar es que el miedo depende tanto de la figura maligna como del espacio por el que se desplaza; el Golem y el gueto son iguales en su subordinación a este sentimiento.

Por otro lado tenemos la Europa oscura de *Frankenstein*, repleta de paisajes montañosos y cumbres nevadas, de océanos indomables y parajes de hielo que llegan hasta el horizonte; aquí no es muy complicado el inferir que se trata de elementos típicos de la vertiente gótica que le dio inicio al género fantástico, ¿pero qué más de interés tiene el espacio y cómo ayuda a crear incertidumbre en el corazón del lector? Si ya hemos argumentado que el miedo en esta novela es intrínsecamente moral, daría a caer la suposición de que la utilización del espacio también lo es, hasta cierto punto; lo que es decir que los locales «exóticos» que estructuran la novela son un reflejo de la batalla interior de sus protagonistas, con el ejemplo del ártico siendo el más ameno. Allí es donde el monstruo lleva a Víctor con la doble intención de hacerlo sufrir y darle a conocer los pormenores de su aislado sufrimiento, que son reflejados por el inhóspito frío de la tundra.

Esta elección de utilería ambiental por parte de Shelley también tiene sentido si se toma en cuenta la característica del género fantástico que ya hemos señalado: cuestiona el valor de las normativas ideológicas de la sociedad de su época. Al mover a sus personajes por escenarios grandiosos y atemorizantes está cumpliendo con esta característica (claro está que esta no es la

única razón por la cual se puede decir que *Frankenstein* rechaza lo establecido; están también los otros elementos constructivos de la narración), porque juega en contra de los paradigmas relacionados a la representación del miedo en la literatura establecidos hasta ese entonces, que se preocupaban por instaurar a la valentía como la virtud más cotizada:

Desde la Antigüedad hasta fecha reciente, pero con una acentuación en la época del Renacimiento, el discurso literario apoyado por la iconografía (...) ha exaltado la valentía —individual— de los héroes que dirigían la sociedad. Era necesario que lo fueran, o al menos que se los presentara bajo ese ángulo, a fin de justificar a sus propios ojos y a los del pueblo el poder de que estaban revestidos. Inversamente, el miedo era la parte vergonzosa —y común— y la razón del sometimiento de los villanos (Delumeau, 1989: 15-16).

En la novela de Shelley se lleva a cabo, entonces, la sublevación de la ideología hegemónica descrita por Delumeau, pues ésta coloca al miedo en el corazón de los héroes y los humaniza (cuando antes estaban idealizados). La dicotomía quedaría invertida si se considera a Víctor como un «héroe» (aunque esto es bastante cuestionable; habría que tomar el sentido de «héroe» más como el de «protagonista»), ya que son los nuevos héroes de este género los que padecen el miedo, mientras que los villanos o los personajes de moralidad cuestionable son el origen del miedo en los textos, otorgándoles un poder que antes no poseían. El simple hecho de que exista el miedo en el mundo diegético de *Frankenstein* ya fue de por sí un acto bélico en oposición a la tradición, lo que sólo se logra discernir si se investiga a fondo este sentimiento que en ocasiones es tomado por sentido únicamente como un efecto natural.

Una situación análoga no se puede discernir cuando se habla de la novela de Meyrink, ya que su génesis fue mucho más tardía (hay casi cien años de diferencia entre las dos novelas), aunque siempre es loable el esfuerzo de dicho autor por representar el miedo de una manera novedosa, tomando inspiración en las teorías del psicoanálisis que estaban en auge en esos momentos, con los escritos de Freud y Jung. Quedan, entonces, sólo un par de cosas más por exponer; en primer lugar, está el enfatizar lo diferentes que son las representaciones del miedo: Shelley lo explora desde ambos lados, cambiando la fuente del terror y demostrando que el miedo es algo relativo; también lo utiliza como metáfora para poner en relieve las actitudes de la sociedad europea con respecto a los muchos Otros con los que lidiaba en el siglo XIX; Meyrink lo utiliza como una fuerza escondida sin fuente concreta, aunque sí insinuada, como algo que incorporas en tu ser para finalmente superarlo y (en

esto sería similar a Shelley) como metáfora para traer a la luz los problemas que causa el antisemitismo en el seno de la sociedad judía.

Esta última calificación del miedo en la novela de Meyrink está bien explicada por Bauman, quien le da un nombre a ese miedo que es endémico a la especie humana: «“Derivative fear” is a steady frame of mind that is best described as the sentiment of being susceptible to danger; a feeling of insecurity (the world is full of dangers that may strike at any time with little or no warning) and vulnerability» (2006: 3). Resulta adecuado tildar de *derivative fear* a esos miedos, como lo es el miedo de Pernath y sus cohabitantes, que surgen de la xenofobia y demás formas de discriminación entre grupos culturales heterogéneos.

Además de los elementos que ya hemos visto, que han estado confinados al mundo diegético, me gustaría ahora discutir brevemente una postura que trata del miedo que siente el lector al experimentar los hechos leídos; sabemos que es completamente posible que esto suceda, sino por nuestra propia experiencia leyendo algún relato de terror, por las palabras previas de Bauman, que abordan nuestra capacidad para sentir miedo aun así no haya fuente discernible (y también cuando estamos simplemente rememorando). Las ideas de las que hablo son expuestas por Sergi Sánchez en su artículo «Pánico en la escena. Miedo real y miedo representado» (2002). En un principio nos dice: «Es imposible, pues, que el miedo y su representación tengan una explicación psicológica, porque su carácter es inmortal y a la vez depende exclusivamente del contexto en el que se manifiestan» (Sánchez, 2002: 304).

Si lo psicológico es lo que trata con el alma y sus funciones, debería ser cierto que el miedo representado no es psicológico, pero el miedo que pueda o no sentir el lector al adentrarse en el relato fantástico sí lo es, ya que son necesarios ciertos procesos mentales para crear inmersión y después miedo. El miedo «básico», el temor a ser dañados físicamente y/o morir, que es el que compartimos con los animales, pienso que no debería ser llamado psicológico; en oposición, el *derivative fear* de Bauman, que es el mismo miedo metafísico de Roas, intrínseco efecto de la literatura fantástica, es el verdadero miedo psicológico. El miedo representado podría intentar mimetizarlo, pero en últimas sólo el lector es capaz de sentirlo. Además, el miedo, por muy poderoso que sea, no es una emoción interminable; como hemos visto en una posible interpretación de *El Golem*, basta con superarlo o con eliminar su fuente para que cese su agarre sobre la mente.

Siguiendo a su previa sentencia, leemos: «Es imposible que la relación entre un lector y sus miedos representados en un folio (...) estén sometidos a

unas normas de comportamiento lógico y racional. El miedo, en efecto, no es objetivable» (Sánchez, 2002: 304). Para determinar con éxito la significación de esta última frase podemos tomar dos rutas: tomar el significado de «objetivable» como el potencial del miedo a ser rastreado hasta su fuente (que, en este caso, funcionaría para algunos miedos y no para otros); tomar «objetivable» a decir que el miedo mismo, en sí, su esencia, no es capaz de ser cognoscible dada su cualidad necesaria para la supervivencia. La primera sentencia sí es más lúcida, aunque olvida el hecho de que no todos los miedos extradiegéticos siguen una lógica racional; es más, la palabra «irracional» se encuentra como epíteto común a la denominación de los miedos más intensos que sufren las personas. Pero claro, tanto en la vida real como en la literatura, el miedo, como una bestia indomable, no se deja manipular por la razón.

Tal vez por esto, la yuxtaposición de los elementos sobrenaturales y la realidad verosímil encontró en el miedo un aliado tan poderoso, puesto que los dos se escapan de la razón. Es una situación bastante peculiar, pues, la que propone el género fantástico, ya que éstos por naturaleza «plantan una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdad (como *su* verdad)» (Campra, 2008: 15). Nosotros, como testigos invisibles ante las desdichas de Víctor y su monstruo, ante la travesía espeluznante de Pernath y el alma del Golem, tenemos que ejercer el poder de la duda, y mirar más allá del temor que puedan causar las historias para averiguar qué otros conceptos están escondidos en ellas. Esto, claro está, es un poco más fácil con la distancia del tiempo, ya que las cosas o situaciones que antes incitaban temor hoy en día pueden parecer inocuas o ridículas:

Pero, por otro lado, no hay que olvidar que los recursos para *objetivar lo imposible*, y —con ello— provocar el miedo del receptor, han ido variando con el tiempo. La evolución de lo fantástico —desde sus lejanos orígenes en la novela gótica inglesa del siglo XVIII— se ha caracterizado no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud (que ha llevado a las historias fantásticas a instalarse en la simple y prosaica vida cotidiana), sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos antes descritos. Los autores se han visto obligados a afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo (Roas, 2011: 92).

Esta descripción de Roas nos permite volver a nuestra idea original del miedo representado en la literatura fantástica (que es poderoso por su poten-

cial de paralelismo), para decir tajantemente que este recurso es necesariamente uno cambiante, que debe, así como hemos visto hacían *Frankenstein* (con su puesta en escena de los debates científicos y morales del momento) y *El Golem* (con su ahondamiento en las teorías del psicoanálisis y la situación social del mundo judío), reflejar las aflicciones de la actualidad en la que se encuentra, diseccionar los miedos que afectan al presente para mejor llegar a entenderlos y superarlos. Sin olvidar, por supuesto, que «El cuento fantástico pretende implicar al lector, llevarlo a un mundo que le sea familiar, aceptable, pacífico, para, luego, hacer saltar el mecanismo de la sorpresa, de la desorientación, del miedo» (Ceserani, 1999: 104).

Por esto, el miedo representado en la literatura fantástica es uno que ha perdurado por cuatro siglos, porque es capaz de servir como vehículo perfecto para el comentario sagaz de la realidad que lo rodea, siendo, como bien ha dicho Roas, el efecto fundamental de este género literario. Pero no nos quedemos solamente con decir esto; el miedo es más. El miedo es un control sobrehumano que experimenta el alma, el miedo es aquello que distingue y hace excepcional a nuestro intelecto, el miedo es un comentario moral que nos permite empatizar con el Otro, el miedo es un acercamiento onírico que denuncia el maltrato sistematizado, y su rol en estos dos clásicos de la literatura terrorífica es servir como metáfora de la ilimitada potencialidad caótica del ser humano.

Por esta concordancia en el rol del miedo es que podemos atrevernos a ubicar a *Frankenstein* y a *El Golem*, a pesar de sus muchas diferencias y relativa distancia temporal, en un nuevo subgénero fantástico, ayudándonos de la lógica de funcionamiento genérico propuesta por Jean-Marie Schaeffer, quien dice: «En el régimen de la modulación genérica, las determinaciones no son de orden global sino parcial, es decir, que no determinan la obra con respecto a la actitud pragmática o discursiva que insta, pero explican ciertos segmentos sintácticos o semánticos» (2006: 114). En acorde a las similitudes que hemos hallado en la representación del miedo en ambas novelas, sólo queda por decir que este nuevo subgénero propuesto sería algo como «novela fantástica del miedo metafórico hacia las vicisitudes engendradas por el potencial humano». De seguro hay muchas más, pero por ahora, y gracias a la original y ambigua base relacional que a un principio emparentó al monstruo de Frankenstein con el mítico Golem de Praga, son las únicas de su especie.

BIBLIOGRAFÍA

- AGER, Jason (2012): «Heimat's Sentry: Images of the Golem in 20th Century Austrian Literature», disponible en <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/558277/Ager_georgetown_0076D_12014.pdf?sequence=1>, [05/06/2018].
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Liquid Fear*, Polity Press, Cambridge.
- BESSIÈRE, Irène (2001 [1973]): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CESERANI, Remo (1999 [1996]): *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid.
- DELUMEAU, Jean (1989 [1978]): *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, trad. Mauro Armíño, Taurus, Madrid.
- ECHEBURÚA, Enrique (2002): «Miedo normal y miedo patológico», en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 89-100.
- FREUD, Sigmund (1919): «Lo siniestro», Universidad Complutense de Madrid, disponible en <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>>, [05/06/2018].
- LOVECRAFT, H. P. (2010 [1927]): *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, trad. Juan Antonio Molina Foix, Valdemar, Madrid.
- MEYRINK, Gustav (1995 [1915]): *El Golem*, trads. Alfonso y Celia Ungría, Tusquets, Barcelona.
- MOERS, Ellen (1974): «Female Gothic», en George Levine (ed.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, University of California Press, Los Ángeles, pp. 77-87.
- MONTIEL, Luis (1998): *La novela del inconsciente. El proceso de individuación en la narrativa de Gustav Meyrink*, MRA, Barcelona.
- PALACIOS, Jesús (2002): «Los escenarios del miedo. Un recorrido por los espacios del terror», en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 193-216.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SÁNCHEZ, Sergi (2002): «Pánico en la escena. Miedo Real y miedo representado», en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 303-318.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2006 [1989]): *¿Qué es un género literario?*, trads. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, Akal, Madrid.
- SHELLEY, Mary (1980 [1818]): *Frankenstein*, Oxford University Press, Oxford.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2002): *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Tecnos, Madrid.