

LAS REPRESENTACIONES FIGURATIVAS Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

ADRIÀ SAN JOSÉ PLANA
Universitat de Barcelona
asanjopl7@gmail.com

Recibido: 17-10-2016
Aceptado: 14-10-2017



RESUMEN

Hay indicios para pensar que la literatura fantástica habrá atribuido, en algunos de sus textos, propiedades sobrenaturales a las representaciones figurativas. Este artículo empieza analizando qué razones hay para sospecharlo y estudia cómo, a partir de *El castillo de Otranto* (1764), donde aparece tímidamente un retrato que cobra vida y sale de su marco, este tipo de sucesos sobrenaturales dominaron la narración de un buen número de relatos del siglo XIX. Nuestro objetivo, además, es estudiar cómo se prepara al lector para la irrupción de este tipo de elementos fantásticos y encontrar tendencias repetidas entre los textos en los que aparece, o se flirtea con la idea de que aparezca, un retrato o una estatua con propiedades sobrenaturales.

PALABRAS CLAVE: literatura fantástica, retrato sobrenatural, creencias sobre la representación, lo siniestro.

ABSTRACT

There are several reasons to suspect that fantastic literature will have conferred supernatural properties on figurative representations in some of its texts. This paper starts by analyzing such evidence and studies how, starting with *The Castle of Otranto* (1764), supernatural portraits and statues became prominent in 19th century literature. Our goal is to study the mechanisms that are used to prepare the reader for the incursion of these fantastic elements and to find repeated trends among the texts in which these appear.

KEYWORDS: fantastic literature, supernatural portrait, beliefs about representation, the uncanny.

INTRODUCCIÓN

El Papiro 1993 del museo de Turín, escrito alrededor del año 1200 a.C., contiene la narración de la historia del nombre secreto de Ra, sin duda uno de los mitos más emblemáticos de la tradición egipcia. Según esta fábula, el dios del Sol poseía varios nombres —Creador de los cielos y de la tierra, Moldeador de las Montañas, etc—, pero entre todos sus apelativos había uno especialmente distinguido que le proporcionaba todo su poder. Para no exponer su secreto y preservar así su supremacía, atesoraba este nombre muy celosamente y evitaba a toda costa revelarlo. Pero la diosa Isis, una de las más inteligentes del elenco egipcio, anhelaba conocerlo para que ella y su hijo pudieran ser tan poderosos como Ra, así que urdió un plan para lograr que se lo desvelara. Y lo consiguió.

Sin necesidad de entrar más en este mito, ya vemos que, como sostiene el egiptólogo George Hart, éste ilustra «el poder que emana del conocimiento de la más íntima personalidad de un nombre» (1990: 44). El conocimiento del nombre del otro, que en el mundo egipcio no es sino el conocimiento de su identidad última, permite, según hemos visto, controlarlo y limitarlo. Esta idea, sin embargo, no se encuentra presente solamente en la mitología egipcia. El antropólogo Michael Taussig, en el libro *Mimesis and Alterity*, detecta una creencia parecida en algunos colectivos indígenas de Panamá y Colombia. En las islas de San Blas, en el Caribe, los Cuna, una tribu *descubierta* en el año 1500 durante las primeras expediciones españolas, lleva siglos construyendo pequeñas figuras de madera con aspecto de hombres y animales. Curiosamente, los antropólogos que han estudiado esta tribu no han cesado de comprobar que, al menos en el caso de las tortugas, fabrican sus estatuillas de dos formas claramente distintas: por un lado, construyen unas figuritas bastante realistas y precisas, y por otro lado, unas más esquemáticas y menos acabadas. Los Cuna, según se ha constatado, se bañan en un ritual con las figuras más realistas a fin de ganar destreza en la caza de las tortugas, de donde se deduce, parafraseándolo en otros términos, que la copia realista brinda a los Cuna la posibilidad de cazar, de apresar y en última instancia de dominar a los animales representados. Las figuritas esbozadas, sin embargo, no tienen este poder y sólo sirven de cebo para atraer a tortugas de verdad.

Paralelamente a este descubrimiento, los antropólogos se asombraron al ver que esta tribu, que lleva siglos sufriendo las invasiones del hombre blanco, construye estatuas a imagen del hombre occidental pero ninguna que recuerde a un indígena. Para explicarlo, Michael Taussig, coincidiendo con las

investigaciones previas del antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff sobre los indígenas del Chocó, una tribu con mucho contacto con los Cuna, sostiene que «de una forma u otra, la fabricación y la posesión de un artefacto que representa alguna cosa le da a uno poder sobre lo representado» (1993: 13), es decir, que la creación de esculturas realistas persigue la voluntad de dominar al objeto de representación. Sin duda, uno de los modos de representación más directo es el pictórico-escultórico. Pero la lengua también tiene capacidad representativa, por lo que este artefacto del que habla Taussig puede ser al mismo tiempo una palabra, englobando así bajo la misma frase lo que veíamos en el mito egipcio comentado.

Esta concepción de la representación, de hecho, está presente, con distintos matices, en muchas otras culturas que nada tienen que ver con los Cuna o los egipcios. Román Gubern, en el libro *Máscaras de la ficción*, explica que las pinturas de Tassili n' Ajjer, en Algeria, nunca muestran una cara humana definida y bien singularizada. Y al mismo tiempo, en las esculturas de la cultura nigeriana Nok, si bien los animales están esculpidos de forma realista, los humanos aparecen siempre estilizados y poco caracterizados. Parece ser, y así lo expone Gubert, que esto se debe a la convicción de que la representación realista expone el modelo al riesgo de ser objeto de brujería. Así pues, los integrantes de estas tribus, como Ra, intentaban esconder su identidad como medida protectora.

Vemos pues, que en distintas culturas y en distintos momentos ha aparecido una misma aproximación biunívoca al acto representativo: por un lado, nos encontramos con el recelo a ser representado, y por otro, con el deseo de representar al otro para herirlo, debilitarlo o dominarlo. En el fondo, ambas posturas no son sino dos caras de una misma moneda, pues nacen de una misma presunción: la de que la representación figurativa no es solamente una copia del aspecto del otro sino un proceso que de alguna forma logra encapsular también parte o todo su espíritu. Esta creencia, a su vez, descansa sobre la convicción de que hay una conexión intrínseca entre el mundo de la materia y el del espíritu. Así pues, el miedo a la representación figurativa proviene de creer que a una forma determinada le corresponde un espíritu determinado, es decir, que hay una conexión inherente entre la disposición material y el espíritu. Según se cree, dado un grado de realismo elevado, la imagen o la escultura del otro dejará de ser sólo material para incubar su ser.

La relación histórica del signo —en nuestro caso: la imagen— con su referente fue largamente estudiada por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966). Según explica el pensador francés, antes del Clasicismo se entendía que los signos estaban en contacto con su referente, es decir, que si eran

signos de un objeto determinado y no de otro era precisamente porque eran casi la misma cosa. Los signos estaban entrelazados y fusionados con el mundo. Palabra, imagen y objeto eran equivalentes, lo que explica por qué la representación figurativa le confería a uno poder sobre el modelo.

Sin embargo, finalizado el Renacimiento, esta forma de concebir los signos fue abandonada y estos pasaron a ser vistos como convenios que simplemente duplicaban el mundo sin compartir nada con él. Los signos podían sustituir a las cosas —y esta era precisamente su función—, pero ya no eran lo mismo que ellas. En consecuencia, a partir de la época clásica el retrato perdió poder sobre el modelo y pasó a ser simplemente un artefacto que duplicaba el objeto de representación en vez de enlazarse con él como antaño. No obstante, como hemos visto, algunos colectivos aislados siguieron —y siguen— rigiéndose por la concepción preclásica del signo.

En plena época clásica, el movimiento de la Ilustración —que empezó a finales del siglo xvii— significó el triunfo del pensamiento racional y la adopción de una concepción del mundo acorde con su lógica. En consecuencia, las supersticiones y las leyendas folclóricas fueron desterradas de la oficialidad y aquellos que las secundaban fueron tildados de ingenuos e infantiles. Uno de los gestos de la Ilustración fue el de delimitar y separar claramente las diferentes esferas de la realidad. Según la lógica racional, por ejemplo, la vida y la muerte son incompatibles y pertenecen a órdenes distintos. La figura del vampiro, sin embargo, proveniente, con distintos matices, de varias tradiciones mitológicas, violaría, en caso de existir, este principio. Es interesante notar que las rígidas fronteras de la Ilustración —entre la vida y la muerte, entre la noche y la vigilia, entre la materia y el espíritu, entre las palabras y las cosas, etc.— no han acabado de convencer completamente. Es común, a día de hoy, encontrarse con gente que tiene miedo de hacer broma con la muerte y las desdichas, como si la mera enunciación de una desgracia la provocara. Claramente, regirse por este esquema significa dar cabida a la posibilidad de que el dominio de las palabras tenga algún efecto sobre el de la materia, lo cual era una idea común antes del Clasicismo. Así pues, quisieran o no los ilustrados, las creencias irracionales, si bien fueron relegadas del ámbito público, siguieron presentes en lo más hondo del hombre, lo que nos indica que la concepción preclásica del signo no sólo pervivió en los colectivos indígenas sino que, en menor medida, siguió también viva entre los europeos.

La literatura fantástica nació en plena Ilustración y ya desde sus inicios jugó a poner en duda la tiránica descripción racional de la realidad apelando a este conjunto de creencias latentes pero desterradas de la oficialidad. Su princi-

pal objetivo, dicho sucintamente, siempre ha sido el de, en un ambiente realista, incorporar de la forma más verosímil posible un elemento sobrenatural para provocar un conflicto claro con la concepción del mundo del lector. Para hacerlo, la literatura fantástica, como en el caso paradigmático del vampiro o del fantasma, juega a oscurecer las fronteras ilustradas y a sugerir que quizá no son tan claras y netas como pensamos. Tzvetan Todorov, el primero en delimitar el género, observó que uno de los grandes temas de la literatura fantástica es el de la ruptura del límite entre materia y espíritu. No sería de extrañar, así pues, que la concepción mágica de la representación figurativa, que como vimos descansa sobre la idea de que el paso del espíritu a la materia es posible, se hubiera incorporado a algunas obras fantásticas. De hecho, más allá de lo comentado, hay incluso otro motivo para sospechar la presencia de una temática como la que nos ocupa en la literatura fantástica. La idea de que una representación figurativa albergue el alma del modelo es lo que Jentsch y Freud catalogan de siniestro. Lo siniestro, según Freud, es «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (1919: 12) y es una fuente de material de la literatura fantástica. Básicamente, es la angustia producida por el retorno, siempre bajo una forma extraña y terrorífica, de elementos bien conocidos por el sujeto y supuestamente inocuos. Según Jentsch, el primero que se aproximó al tema, lo más arquetípicamente siniestro es «la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (Freud, 1919: 18) y dio como ejemplos las muñecas de cera o los autómatas. Claramente, pues, en tanto que siniestra, y en tanto que transgresora de la frontera entre espíritu y materia, la representación figurativa tiene muchos números de ser usada en la literatura fantástica. Y nuestro primer objetivo es dilucidar esta afirmación.

Sin embargo, antes de continuar, es importante remarcar que la finalidad de este artículo no es hacer un estudio positivista de inspiraciones e influencias, es decir, no pretendemos bajo ningún concepto estudiar si Gogol, cuando escribió «El retrato», se inspiró en las creencias de los Cuna o de la tribu Nok. A este respecto, nuestra postura es más bien que el miedo a la propia representación que vimos en los indígenas, en tanto que miedo a exponer elementos identitarios que puedan usarse para perjudicar al sujeto, es, siguiendo el pensamiento del psicoanalista C. G. Jung, arquetípico, es decir que es parte del innato sustrato anímico común en todos los mortales. Así pues, diría el psicoanalista suizo, no deberíamos sorprendernos, y no lo haremos en este artículo, de que en lugares y momentos distintos, y sin relación causal, aparezca, de forma distinta pero bajo una bandera común, el mismo tema.

PRIMEROS RESULTADOS

A la pregunta anteriormente planteada de si la literatura fantástica ha atribuido propiedades sobrenaturales a representaciones figurativas —como retratos o esculturas— podemos responder sin más dilación que sí. Claramente, para la literatura fantástica, igual que para las tribus indígenas que antes hemos presentado, en la representación del otro se captura algo más que su aspecto externo. Sin ir más lejos, en la literatura del siglo XIX, a la que nos ceñiremos para no extender excesivamente el corpus de obras, nos encontramos, entre otras cosas, con retratos cuyos modelos cobran vida y salen del cuadro —en *El castillo de Otranto* y en «El retrato»—, con la historia de cómo un pintor mata a una mujer sólo con retratarla —en «El retrato oval»— y ni más ni menos que con el archiconocido retrato sobrenatural de *Dorian Gray*.

Visto esto, nos proponemos a continuación estudiar estas y otras historias de temática similar y a intentar, si es posible, agruparlas por sus puntos en común para enunciar tendencias en el uso fantástico de representaciones figurativas. Pondremos, además, especial énfasis en estudiar si los relatos con los que trabajaremos son siniestros en el sentido freudiano del término o si tienen alguna relación con la voluntad de dominar y apresar al otro que vimos en los indígenas.

Nos hemos referido aquí varias veces al género fantástico, pero esto, claramente, tiene un punto ingenuo, pues presupone una definición compartida de éste género y la existencia de una regla que nos permita discernir claramente entre eso que es fantástico y lo que no lo es. De ahora en adelante, en vez de hablar de textos fantásticos, hablaremos de textos que, de alguna forma u otra, dialogan con la lógica fantástica. Así pues, no sólo nos restringiremos a los textos arquetípicamente fantásticos, sino que también trataremos con aquellos que presentan solamente alguno de los rasgos de su lógica, a pesar de que en el fondo pertenezcan más bien a otro género.

Según nuestra investigación, dentro de la novela moderna, la primera aparición de una representación figurativa con propiedades sobrenaturales la encontramos en *El castillo de Otranto* (1764). Mijaíl Bajtín expone en *Teoría y estética de la novela* que hacia finales del siglo XVIII se estableció en Inglaterra «un nuevo territorio de desarrollo de los acontecimientos novelescos: el castillo» (1975: 396) e indica que así descrito, es decir, como elemento central donde sucede la acción y no sólo como escenario secundario, aparece por primera vez justamente en *El castillo de Otranto*. En este sentido, muchos críticos, como

Lucía Solaz, opinan que esta es la obra fundadora de la novela gótica (2003). Nuestra investigación, de hecho, indica que también es pionera en el uso fantástico de las representaciones artísticas.

El castillo de Otranto es una novela donde aparecen multitud de elementos sobrenaturales: un castillo encantado, un gigante, maldiciones, etc. Y además, en el transcurso de una conversación de cariz surrealista entre Manfredo, el príncipe de Otranto, y Isabella, la prometida de su hijo recién fallecido, un retrato del abuelo de Manfredo cobra vida y sale de su marco. «El retrato de su abuelo, que se encontraba colgado encima del banco donde habían estado sentados, exhaló un profundo suspiro y levantó el pecho (...) La figura se desprendía del cuadro y descendía al suelo con aire grave y melancólico» (Walpole, 1764: 42).

La aparición de este hecho sobrenatural sigue el patrón clásico: ocurre de noche, bajo la luz de la luna y unas tenues velas, y genera la reacción arquetípica en los testigos —«¿Estoy soñando?» (1764: 42)—. Sin embargo, después de su aparición, la historia continúa sin prestarle mucha atención y nunca se vuelve propiamente a este hecho sobrenatural. Visto en su conjunto, el episodio descrito es simplemente uno más en la novela. No es, en consecuencia, ni mucho menos central. A nuestro juicio, su función es tan sólo la de crear ambientación, la de situar la historia en una atmósfera mágica donde todo es posible. De hecho, Walpole introduce muchos elementos sobrenaturales con esta finalidad y hace casi un catálogo de todo lo que puede ser mágico en un castillo. Y los retratos, como parte de su ambientación arquetípica, se vuelven vivientes. Sin embargo, como hemos dicho, nuestra tesis es que este hecho no persigue ninguna función especial. Es interesante remarcar, para justificarnos más, que el retrato nunca es descrito ni directa ni indirectamente a lo largo de la novela, es decir, que no se dice si está bien o mal pintado ni se incide en algún elemento del cuadro que desprenda alguna impresión concreta.

En todo caso, según nuestra investigación, el episodio descrito tiene la importancia de ser el primero de la novela moderna en el que le son atribuidas propiedades sobrenaturales a una representación figurativa, y en este sentido, tiene mucho valor fundacional. Con el paso del tiempo, lo que en *El castillo de Otranto* empezó como secundario adquirió importancia en muchas obras y llegó a ser su elemento central. De hecho, muchos de los textos con los que trabajaremos a continuación giran completamente alrededor de representaciones figurativas con propiedades misteriosas e inexplicables.

LOS PRESAGIOS DEL EPISODIO SOBRENATURAL

Como hemos comentado anteriormente, la literatura fantástica, a fin de impactar al lector, siempre se ha esforzado por hacer verosímiles y creíbles sus historias. Un hecho inexplicable y completamente fuera de lo común, piensan los autores de este género, raramente aparece sin previo aviso, por lo que es necesario poner en contexto al lector y prepararlo para su advenimiento. Por norma general, en los textos fantásticos más arquetípicos —como *Drácula* o *Frankenstein*— el elemento sobrenatural viene subrayado por elementos sublimes. Lo sublime es un sentimiento estético que, dicho muy sucintamente, nace de todo eso que causa un peligro seductor, como por ejemplo la naturaleza descontrolada. Nuestro objetivo en este apartado es estudiar si en los textos en los que hay una representación figurativa que alberga propiedades sobrenaturales también se prepara al lector para la irrupción sobrenatural y, si resulta que así es, analizar cómo se hace.

De los textos con los que trabajamos, como antes comentábamos, sólo algunos son propiamente fantásticos —como «El retrato», de Gogol, o «El retrato oval», de Poe—. En estos, claramente, la irrupción sobrenatural acontece como marca la tendencia: de noche, bajo la luz inestable de las velas, bajo las inclemencias del tiempo, etc. Si estudiamos detenidamente estos textos, sin embargo, podremos ser más finos y detectar otros recursos que emplean sus escritores. Y con esto, iremos a ver qué sucede en los textos más marcadamente realistas, como «Una obra maestra desconocida» de Balzac o *La Obra*, de Zola. Así pues, empecemos.

«El retrato», de Nikolai Gogol, empieza cuando en una tienda de cuadros de San Petersburgo, un pintor humilde llamado Chartkov descubre un singular retrato. Nada más verlo, y a pesar de su mal estado, el joven pintor queda fascinado por la expresión de los ojos del hombre retratado y el narrador se apresura a añadir que «los ojos miraban, sólo eso, miraban desde el lienzo» (1840: 80). Por si fuera poco, y para cerciorarnos de que no es una impresión subjetiva del pintor, éste lo limpia, lo saca a la calle y acto seguido una transeúnte profiere «¡Me está mirando, me está mirando!» (1840: 80). Estas frases, si bien sólo en el plano lingüístico, rompen la frontera materia/espíritu, pues tratan el cuadro de sujeto animado. Como Todorov brillantemente explicó, «decimos con frecuencia que un hombre se hace el mono, que lucha como un león, como un águila, etc; lo sobrenatural empieza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas» (1970: 136). Y así sucederá en «El retrato». Estamos, claramente, ante

elementos de proyección ulterior, es decir, ante unas frases que en una primera lectura no tienen un significado especial, pero que, en un estadio más avanzado de la trama, sí que cobrarán un sentido distinto y pleno.

En *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, hay también multitud de elementos que nos avanzan la ruptura materia/espíritu antes de que suceda. A modo de ejemplo, notemos que Lord Henry, después de que Dorian diga que daría su alma por no envejecer y que haría lo que fuera porque el cuadro envejeciera por él, afirma que apuñalar el retrato «sería un asesinato» (1890: 57) y bromea con el hecho de que haya dos Dorian, lo que muestra que anunciar la ruptura materia/espíritu en el plano lingüístico antes de que ocurra no es un recurso solamente usado por Gogol.

Volviendo al texto del escritor ruso, es adecuado analizar otros de los recursos que éste emplea para presagiar el elemento sobrenatural. Al caer la primera noche, y una vez adquirido el viejo retrato, Chartkov se asusta sobremedida al notar un rostro desfigurado mirándolo —«se estremeció de pronto y quedó lívido» (1840: 85)—. No obstante, después de este episodio de horror, el narrador se apresura a explicarnos que nuestro protagonista simplemente había confundido el retrato por un ser vivo. A pesar de esto, a lo largo de la noche el hecho sobrenatural vuelve a aparecer varias veces, si bien, en todos los casos, siempre el narrador rápidamente lo desmiente y lo codifica, no sin contradecirse en algún punto, en el orden onírico, lo que hace que ante este juego el lector se despiste, confunda vigila y sueño y no sepa qué ha sucedido y qué no.

En «El retrato oval», de Edgar Allan Poe, el protagonista, que se ha refugiado en un castillo, descubre, al mover un candelabro, el retrato de una mujer. A primera vista, sin embargo, nuestro protagonista confunde la imagen de la mujer por una persona real, así que éste se asusta, derivando en una escena calcada a la que acabamos de ver en «El retrato». Las similitudes, curiosamente, no acaban aquí, pues en ambos relatos este flirteo con lo sobrenatural es rápidamente despejado al cerciorarse los protagonistas de estar delante de un cuadro inerte y no de un ser humano de viva piel.

Claramente, en estos relatos fantásticos, no hay una aparición sobrenatural imprevista sino que hay un trabajo previo que le prepara el terreno. Como acabamos de mostrar, hemos encontrado, por un lado, varios elementos de proyección ulterior que anticipan la ruptura materia/espíritu enunciándola de forma metafórica y, por otro, hemos visto también cómo se hace aparecer lo sobrenatural de forma tímida y mediante amagos, lo que hace que se vaya apoderando subrepticamente del lector la sensación de estar leyendo

una historia que tiene lugar en una atmósfera anormal donde lo imposible misteriosamente se ha vuelto posible. No sería descabellado pensar que hemos encontrado unos mecanismos que preparan al lector para la irrupción sobrenatural propios de aquellos relatos con representaciones figurativas fantásticas. Es interesante poner sobre la mesa que ante la insistencia que vimos en las primeras páginas de «El retrato» de que los ojos del lienzo miran como lo hacen los de un ser vivo, o ante las frases de Lord Henry anteriormente citadas que flirtean con la idea de que el retrato sea un ser vivo, el lector puede suponer que lo que lee es tan sólo una metáfora que quiere ilustrar lo conseguido que es el cuadro —ya sea el adquirido por Charktov o el de Dorian—. Lo elementos de proyección ulterior, en general, no son reconocidos en una primera lectura, es decir, sólo son identificados como tal cuando uno analiza lo que ha leído retrospectivamente. Sin embargo, el uso reiterado de ellos puede ser automatizado por el lector, por lo que, ante una de las frases citadas, un lector hábil que sepa que, al menos en el caso que nos ocupa, una ruptura materia/espíritu es normalmente precedida por su enunciación metafórica, puede sospechar que se avecina un suceso sobrenatural y que el narrador nos está preparando para su advenimiento. Así pues, la tendencia de presagiar sutilmente lo sobrenatural antes de que ocurra hace que los lectores acaben interiorizando este funcionamiento y que ante flirteos manifiestos con lo fantástico ya sospechen lo que vendrá. No obstante, las expectativas hacen que se anticipen los sucesos y acaban automatizando, en este caso, la lectura. El arte, para los formalistas rusos, justamente tiene que huir de esta realidad y debería emplear procesos desautomatizadores para que el lector se reencuentre con la lectura verdadera. En este sentido, es muy interesante analizar cómo ciertos textos realistas juegan con las expectativas comentadas a través de enunciar elocuentemente una ruptura materia/espíritu en el plano lingüístico y no pasarla después del mundo de las palabras al de las cosas.

En «La obra maestra desconocida», de Balzac, el maestro Frenhofer acude a casa de Porbus, y al ver su última obra, le dice que si bien está perfectamente pintada, le falta vida. Después de un sermón sobre qué es el arte, le pide la paleta y procede a «insuflar vida a las figuras» (1831: 183). Mientras lo hace, habla de cómo «se puede hacer circular el aire» (1831: 183) en el cuadro y afirma que las figuras se ahogaban. Esta retórica es constante en todo el cuento —en una ocasión llega a decir «aquí hay vida» (1831: 185)—, por lo que es normal que el lector se pregunte: ¿No adquirirán vida algunos de los modelos pintados? No, sólo hay flirteo con la idea y todo se queda en el plano lingüístico.

Lo mismo ocurre en *La Obra*, de Zola. Contemplando una estatua de una bañista muy realista, «Claude, que tenía la vista fija en el vientre, creyó ser víctima de una alucinación: la Bañista se había movido, el vientre se había estremecido con leve movimiento ondulante, como si la pierna derecha fuese a iniciar la marcha (...) Poco a poco, la estatua cobraba animación. Los riñones se desplazaban y el pecho se hinchaba en un profundo suspiro, liberándose de la opresión de los brazos» (1886: 241). Sin embargo, todo tenía una explicación: la estatua, de barro, se estaba derritiendo.

LA FINALIDAD ÚLTIMA DE REPRESENTAR

Nuestro siguiente objetivo es estudiar qué hay detrás de la voluntad de representar al otro. Hemos encontrado, a grandes rasgos, dos tendencias distintas: por un lado, la idea de que representar al otro es una especie de mecanismo que permite dominarlo, y por otro lado, que hacer una representación figurativa y altamente realista de una persona significa hacerla inmortal. Cabe decir que estas dos tendencias no son mutuamente excluyentes, ya que encontraremos textos que reúnen elementos de ambas.

Empezamos este artículo estudiando los poderes que ciertas tribus atribuían a la representación figurativa y vimos que esta puede perseguir la voluntad de dominar al otro, lo que genera, ante la idea de ser uno objeto de representación, que aquellos que creen en este poder sientan miedo. Hemos encontrado esta tendencia en ciertos textos nuestro objetivo es exponer estos hallazgos aquí.

Para dar comienzo a nuestro análisis, vamos a remontarnos unos cuantos siglos —y a alejarnos del género fantástico momentáneamente— para estudiar de cerca la narración del mito de Pigmalión que encontramos en las metamorfosis de Ovidio. Siguiendo con lo expuesto en el apartado anterior, es interesante poner de relieve que, una vez Pigmalión ha terminado de construir su famosa estatua, el narrador nos dice que parece que tenga vida y que «de-seaba moverse» (8dC: 309), lo que nos pone en alerta y nos hace sospechar que tendrá lugar algún suceso sobrenatural. Pigmalión, así nos lo cuenta, no se inspira en ningún modelo real para realizar su estatua, por lo que parece que no hay ninguna voluntad de dominar al otro porque directamente no hay otro previo a su construcción. Sin embargo, es interesante puntualizar que Pigmalión, según nos cuenta el narrador, estaba «disgustado por los innumerables vicios que la naturaleza ha puesto en el alma de la mujer» (8dC: 309), y, contra-

riado con esta realidad, decidió construir su escultura. Como es bien sabido, Pigmalión se enamora de su estatua y le pide a Venus que le de vida, lo que muestra que nuestro protagonista prefiere una mujer sumisa que una persona real, evidentemente siempre más difícil de dominar. De hecho, en el breve mito hay varias alusiones al carácter sexual que adquiere la relación entre Pigmalión y su estatua —«le daba besos y le palpaba los pechos» (8dC: 311)— de donde deducimos que hay incluso la voluntad de dominar sexualmente al otro, algo que no logrará hacer con una mujer real *con innumerables vicios*. Nuestra tesis, así pues, es que Pigmalión directamente pasa de intentar dominar al otro a construirse un otro a su gusto y a imponerse en él.

El carácter sexual de la relación entre pintor y obra/modelo que acabamos de ver puede guiarnos en la lectura de otras obras y a estudiar la relación entre artista y modelo. Primero de todo, es interesante destacar que, contrariamente a lo que dicta la lógica racional, hemos hallado, en algunas de las obras analizadas, personajes con reticencias serias a ser retratados. En «El retrato oval», de Poe, nos encontramos con una mujer que «temía a la paleta» (1842: 32) y sentía siempre «algo terrible» cuando oía «al pintor expresar el deseo de retratar[la]» (1842: 33). No obstante, en el breve cuento nunca se explica la razón por la que muestra ella este recato, dando así la impresión de que es más bien una reacción instintiva que razonada. Al final, todo lo que sabemos es que la mujer cede a las peticiones del pintor porque es «humilde y obediente» (1842: 33). Lo que podría parecer accidental en este cuento —el pintor es un varón y la modelo una mujer joven, sumisa e insegura— es, según nuestra investigación, la tendencia imperante en muchos de los textos analizados, lo cual, a nuestro juicio, no es casual. Además, el acto representativo marca un antes y un después en las relaciones sentimentales de la modelo, porque el pintor, como decía Modigliani, al pintar la mujer logra poseerla. Esta, podríamos entender, cede demasiado de sí misma al posar como modelo, hasta el punto de hacer insostenible una relación de fidelidad con otro hombre. El acto de retratar, así pues, puede ser visto como una especie de acto sexual, especialmente en el carácter más íntimo que éste tiene.

En «La obra maestra desconocida», de Balzac, Frenhoffer lleva tiempo atascado con una supuesta obra maestra, pero para terminarla necesita una modelo inconmensurablemente bella. En el transcurso del relato, él se compara con Pigmalión y dice que «no se trata de una tela, sino de una mujer, una mujer con la que río, lloro, hablo, pienso» (1831: 195) y se define como «padre, amante y Dios» (1831: 195). Vemos, claramente, la misma voluntad de Pigmalión de construirse una pareja perfecta que le «será siempre fiel» (1831: 196).

Poussin, un aprendiz de pintor, acaba de conocer al maestro Frenhoffer, y al escuchar esta historia, decide pedirle a su novia que pose para él. Ella rápidamente lo rechaza aludiendo que: «Si me mostrara de la forma que dices a otro hombre, no me amarías más; y, yo misma, me consideraría indigna de ti» (1831: 192). Al final, como la mujer de «El retrato oval», decide ir a regañadientes: «pues bien, iré; pero tú no estés allá —añadió ella— quédate en la puerta con tu daga en la mano; si grito, entra y mata al pintor» (1831: 193). A través de sus frases se muestra claramente lo parecido que es el proceso de retratar con el acto sexual: tiene que realizarse a puerta cerrada, con tan sólo la presencia del pintor, y lo que es algo inocuo —posar para un retrato o tener sexo— puede también volverse en un abuso para la chica. Al final, después de que Frenhoffer la utilice de modelo, como ella ya había previsto, la relación con Poussin se pervierte.

Hay en esta historia varios elementos que encontramos en otros relatos donde aparecen retratos. En *Historia de una obra maestra*, de Henry James, John Lennox, un joven acomodado, pide a un pintor que retrate a su prometida, sin saber que entre ellos hubo un antiguo romance. Al observar ya la obra casi terminada, profiere que, si bien el cuadro es perfecto, hay algo en él de perturbante y añade que «si yo fuera Marian [la prometida] me sentiría como si en cierta forma me hubiera agredido» (1880: 56). Otra vez vemos este componente de agresión en el hecho de retratar que la novia de Poussin había expresado tan elocuentemente anteriormente. Y en esta historia, como en la anterior, el retrato se interpone entre la relación de pareja y la vacía de amor y atracción.

La obra, de Zola, empieza cuando Christine, perdida y desorientada, acaba conociendo a Claude, un pintor, y este la refugia en su casa, donde pasa la noche. Mientras ella está dormida, Claude se percata de que es muy bella, y necesitado de una modelo, decide dibujarla. Y así pues, sin pedirle permiso, saca papel y lápiz y empieza a retratarla. Sin embargo, ella se despierta, se altera y se pone a llorar. Claude, a pesar de saber que se está comportando mal, se violenta y la riñe, con lo que logra conseguir que Christine, a regañadientes, acceda a posar para él. Interesantemente, de este episodio, de hecho, nacerá su matrimonio, es decir, después de pasar por el acto de la representación, su relación queda marcada y se casan.

Cuando se habla de retratos con propiedades sobrenaturales, no se puede pasar por alto *El retrato de Dorian Gray*, una obra en la que pintor y modelo son varones y en consecuencia no sigue el patrón anunciado. Sin embargo, creo que es interesante remarcar que Dorian, al menos al principio de la novela, es un chico joven e inocente, unas cualidades ya han aparecido en este

apartado. Además, recordemos que la devoción de Basil por Dorian y el tono de sus halagos le valió a Oscar Wilde una condena por homosexualidad, de donde deducimos que no sería tan descabellado pensar que hay también un elemento sexual en su relación.

El hecho de que los modelos sean a menudo naif e ingenuos nos indica que en el dejarse retratar hay algo de maléfico, hay algo que una persona experimentada reconoce y no acepta pero que una mente poco perspicaz no logra percibir. El retrato, siguiendo con la analogía sexual comentada, es algo parecido a la iniciación sexual del otro, siempre un modelo joven y virgen. Fijémonos, además, que, en estos relatos, la voluntad de retratar siempre es masculina y nunca es una idea propia del modelo. La insistencia en tener relaciones sexuales, según las ideas de género del siglo XIX, es mucho más masculina que femenina, lo que tiene sentido para nuestro símil. Además, en los casos en los que hay mucha necesidad y ganas de retratar, como vimos que sucede con los personajes de Claude y de Frenhoffer, el acto de la representación adquiere un aire violento y dañino, pasando de una relación consentida a una forzada. En este sentido, concluimos que retratar puede ser una analogía de pervertir y corromper sexualmente al otro.

Hay un buen número de obras que no responden a la lógica presentada —como por ejemplo «El retrato», de la que ya hemos hablado— y nos proponemos ahora presentar otra de las tendencias que hemos encontrado en nuestra investigación, que podemos enunciar como la voluntad de hacer pervivir al otro a través de su representación figurativa. Esta idea descansa, como las creencias de los indígenas comentadas al principio de este artículo, en la convicción de que hay una conexión intrínseca entre el aspecto, es decir la imagen, y el espíritu. En general, en los textos de este grupo nos encontraremos con representaciones figurativas muy siniestras, algo que, por norma general, no vimos en el caso anterior. El mismo Freud, en su famoso artículo sobre lo siniestro, argumenta que la estatua de Pigmalión no lo es en ningún caso, a lo que añadimos que tampoco lo son las obras de Frenhoffer y Claude.

Es común decir, metafóricamente, que los fallecidos aún viven en la memoria de sus familiares o que hay ciertas personalidades, como por ejemplo cantantes famosos, que no morirán nunca. Los retratos, y por ende las fotografías, poseen un valor nostálgico que nos pone en contacto con aquellos que ya no están. Lo que encontramos en algunos textos fantásticos es, otra vez, el paso de la metáfora a la realidad, lo que en este caso hará que representaciones figurativas cobren vida con el ánimo del modelo ya fallecido. El caso más paradigmático, y con el que empezamos, es el de «El retrato». Al final de este cuento

descubrimos que el viejo del retrato fue un usurero de quien se decía que era el diablo en persona, pues a todos los que acudían a pedirle dinero les acontecía una desgracia. Cuando era ya mayor y estaba enfermo, acudí a un pintor y le dije: «Hazme un retrato. Acaso muera pronto y, no teniendo hijos, no quiero desaparecer del todo, quiero seguir vivo. ¿Puedes hacerme un retrato que me represente como si estuviese vivo?» (Gogol, 1860: 130). El pintor accedió, aunque a medida que avanzaba en su obra, se apoderó de él una sensación de inquietud y de miedo, y después de pintar con esmero los ojos, decidió abandonar el proyecto y dejar la obra a medias. El usurero, no obstante, le suplicó que lo acabara afirmando que así «su vida, por una fuerza superior, perduraría en el cuadro y, de esta forma, él no moriría del todo» (1860: 131). Es interesante resaltar que, en este cuento, es el modelo el que quiere que lo retraten y no lo contrario como vimos en el caso anterior. Como adelantamos, el usurero y el pintor pensaban que a través de la pintura podrían trasladar el alma del usurero a su representación —«¡Qué poder diabólico! Si soy fiel a la naturaleza, seguro que trascenderá del lienzo» (1860: 131)—, como si hubiera una conexión necesaria entre forma física y espíritu.

Otro ejemplo lo encontramos en «El retrato oval», una obra de la que ya hemos hablado anteriormente y que reúne también algunas características propias del uso de las representaciones figurativas que aquí nos ocupa. Para empezar, el retrato del cuento es altamente siniestro y provoca intranquilidad contemplarlo, como sucedía con «El retrato». Según la historia que lee nuestro protagonista, la mujer retratada perdió la vida mientras se la representaba, como si el pintor hubiese quitado el color de sus mejillas y lo hubiera trasladado al cuadro gradualmente. Claramente, el pintor logró traspasar el alma de la mujer de su cuerpo al cuadro, dejando a su paso un cadáver inerte pero creando un cuadro animado. Algo parecido, de hecho, podríamos suponer que ocurre en *Dorian Gray*: Basil traslada el alma de Dorian al cuadro y este queda desalmado, entregándose así a toda suerte de fechorías.

Volviendo a la literatura rusa, merece la pena resaltar el poema «El jinete de bronce», de Pushkin, en el cual la homónima estatua de Pedro el Grande cobra vida y persigue por San Petersburgo a su protagonista. El poema nos explica cómo el fallecido zar, muerto en ya en los tiempos de Pushkin, vuelve a la vida para frenar la rebelión de Eugenio, cuya prometida ha muerto a raíz de una inundación en San Petersburgo. Lo que podemos ver, en el fondo, es que el espíritu de Pedro I ha logrado sobrevivir gracias a su representación figurativa o, dicho de otra forma, que ésta alberga el ánima de su modelo. La estatua, sin embargo, no evoca el sentimiento de lo siniestro, aunque al ser

la poesía un género muy distinto a la narrativa con unos requerimientos mucho más estrictos, no le atribuimos importancia.

Finalmente, cabe decir que el tímido episodio de *El castillo de Otranto* con el retrato del abuelo de Manfredo, si tuviera que ser clasificado en una de las dos tendencias que hemos enunciado, sin duda alguna debería ser visto como un retrato que logra hacer pervivir al modelo más allá de la muerte.

CONCLUSIONES

Como es bien sabido, a principios del siglo xx el arte se liberó de la tiranía de la figuración y logró erradicar el objeto de representación. La pintura realista, que había sido la norma en el siglo xvii y xviii, perdió su hegemonía frente unos movimientos de Vanguardia que primaban la expresión. Paralelamente a esto, la fotografía vivió un auge significativo, adquiriendo en sus inicios la connotación nostálgica que antaño era atribuida a los retratos y facilitando sobremanera lo que antes sólo era realizable por maestros de la pintura: la copia del otro. Todos estos cambios sin duda afectaron a la producción literaria y sería muy interesante ampliar el corpus de obras para que incluyera muestras del siglo xx, a fin de saber si las propiedades que vimos que típicamente se atribuía a los retratos cambiaron con la Vanguardia o si fueron transferidas a la fotografía.

En todo caso, nuestra investigación, que se centraba en el siglo xix, ha logrado encontrar el texto que inauguró la temática del retrato sobrenatural en occidente y ha identificado dos grandes corrientes en el uso de representaciones figurativas sobrenaturales. Una de ellas parte de la idea de que es posible hacer pervivir al otro eternamente a través de una representación suya. Como Freud y Jentsch explicaron, una imagen que parece que tenga vida es altamente siniestra, motivo por el cual las representaciones que aparecen en los textos de este grupo, en general, lo son. La otra tendencia que encontramos es la de representar al otro a fin de dominarlo sexualmente. En los textos de este tipo, vimos cómo un pintor varón quería retratar a un modelo —en general una mujer joven e inocente— que, casi siempre, en una primera instancia rehusaba la petición pero se acababa sometiendo a ella. Al principio de este artículo, descubrimos que ciertas tribus indígenas atribuían a la copia del otro la posibilidad de controlarlo y hemos encontrado, en los textos literarios de este grupo, una idea parecida. Analicemos ahora para acabar esta relación.

Después de estudiar las creencias de los Cuna, uno podría esperar en-

contrar también, en el siglo XIX, la misma tendencia de usar las representaciones figurativas a fin de protegerse del hombre extranjero. A este respecto, no obstante, no hemos hallado nada. Y tenemos una explicación para ello. Según Jung, los arquetipos, es decir los contenidos del inconsciente colectivo, a pesar de ser universales, afloran a la consciencia de forma distinta en cada cultura y, en última instancia, en cada individuo. Lo que vimos en los Cuna, no fue, obviamente, el arquetipo, sino su manifestación en un colectivo particular, por lo que querer encontrar exactamente en el siglo XIX el mismo uso de la copia realista es bastante estéril. Sospechamos que la invasión occidental era, y es, la mayor preocupación de los Cuna, pero esta preocupación no dominaba tan vehementemente las mentes de los europeos del siglo XIX. Francia y muy especialmente Inglaterra, dos países en los que florecieron la mayoría de obras con las que trabajamos, estaban, por aquel entonces, sumergidos en un clima de represión sexual y puritanismo. En este contexto, muchas obras de lo fantástico, como por ejemplo *Drácula*, una novela cuyo elemento central, el vampirismo, puede ser leído como una gran metáfora del deseo sexual, funcionaron como válvula de escape. Nosotros, paralelamente, hemos defendido en este ensayo que el acto representativo persigue la dominación sexual del otro, lo cual, si bien ya lo justificamos en su momento, adquiere ahora más validez. Nuestra tesis, en resumen, es que las creencias de los Cuna sobre los poderes de la copia y el uso de las representaciones figurativas que encontramos en algunos textos del siglo XIX no son sino manifestaciones históricas de un mismo arquetipo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl (1975): «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-410.
- BALZAC, Honoré de (1831): «La obra maestra desconocida», en H. de Balzac, *La Comedia Humana: Tomo XXVI*, Selecciones Editoriales, Barcelona, 1969, pp. 170-202.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2006.
- FREUD, Sigmund (1919): «Lo siniestro», en E.T.A Hoffmann y S. Freud, *El hombre de la arena. Lo siniestro*, Torre de Viento, Barcelona, 2001, pp. 9-35.
- GOGOL, Nicolai (1840): «El Retrato», en N. Gogol, *Cuentos petersburgueses*, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 77-140.
- GUBERN, Román (2002): *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona.
- HART, G. (1990): «Isis y la naturaleza secreta del dios Sol», en G. Hart, *Mitos Egipcios*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 44-45.

- JAMES, Henry (1880): *Historia de una obra maestra*, Navona Editorial, Barcelona, 2010.
- OVIDIO (siglo 8 d.C.): «Libro Décimo», en Ovidio, *Metamorfosis*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 299-329. E. A. Poe, *Narraciones extraordinarias*. S. A. de Promoción y Ediciones, Madrid, 1990, pp. 29-34.
- PUSHKIN, A. (1833): *El jinete de bronce*, Hiperión, Madrid, 2001.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SOLAZ, L. (2003): «Literatura gótica», *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>. Última consulta: 4 de Septiembre de 2016.
- TAUSSIG, M. (1993): «In Some Way or Another One Can Protect Oneself From Evil Spirits by Portraying Them», en M. Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, New York, pp. 1-18.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- WALPOLE, Horace (1764): *El castillo de Otranto*, Editorial Castalia, Madrid, 2004.
- WILDE, Oscar (1890): *El retrato de Dorian Gray*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- ZOLA, Emile (1886): *La obra*, Editorial Lorenzana, Barcelona, 1970.