

REINTERPRETACIONES NEOVICTORIANAS DE PRECEPTOS ESTÉTICOS CORPÓREOS DEL ENVEJECIMIENTO EN LA NOVELA *THE MAN IN THE PICTURE* DE SUSAN HILL

Marta Miquel Baldellou*

ABSTRACT

Susan Hill's ghost novels often evoke the Victorian past through a contemporary perspective. Her novel *The Man in the Picture*, published in 2007, revolves around a mysterious Venetian painting which imprisons individuals, compelling them to indulge in a sort of literally artistic immortality which renders their aging process virtually invisible. This article aims to analyse Hill's novel *The Man in the Picture* as a reinterpretation of Victorian corporeal aesthetics of aging through a postmodern and neo-Victorian approach.

KEYWORDS: Aging, aestheticism, carnivalesque, hypertextuality, simulacrum.

RESUMEN

Las novelas de fantasmas de Susan Hill a menudo evocan el pasado victoriano desde una perspectiva contemporánea. Su novela *The Man in the Picture*, publicada en el año 2007, gira en torno a un misterioso cuadro veneciano que aprisiona a individuos, obligándolos a disfrutar de una inmortalidad literalmente artística que transforma su proceso de envejecimiento en virtualmente invisible. Este artículo tiene como objetivo analizar la novela *The Man in the Picture* de Susan Hill como reinterpretación de la estética corpórea victoriana del envejecimiento mediante una aproximación neovictoriana y postmoderna.

PALABRAS CLAVE: envejecimiento, esteticismo, carnavalesco, hipertextualidad, simulacro.

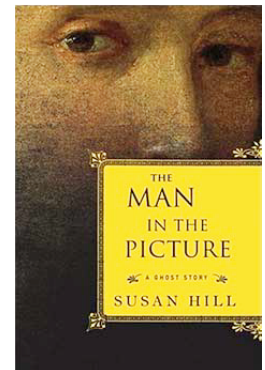
A lo largo de una reciente etapa de creatividad, que coincide con su época de madurez como escritora, Susan Hill ha publicado una serie de novelas de fantasmas que presentan ciertos rasgos temáticos especialmente relevantes en lo que atañe al esteticismo victoriano acerca de la percepción del cuerpo y del proceso de envejecimiento. Sus novelas

* Doctora Internacional en Filología Inglesa por la Universidad de Lleida (marta.miquel@udl.cat). Es miembro del grupo de investigación Dedal-Lit del Departamento de Inglés y Lingüística de la Universidad de Lleida, especializado en el estudio de la gerontología cultural en el campo de las humanidades. En la actualidad, participa en un proyecto estatal en torno del envejecimiento activo, la creatividad y la narrativa, en el marco del cual analiza las novelas góticas neovictorianas de la escritora inglesa Susan Hill

de género gótico a menudo evocan preceptos estéticos corpóreos reflejados en el arte, mediante la continua presencia de objetos artísticos que retratan, a la par que imaginan, el cuerpo, como es el caso de fotografías, retratos y muñecas de porcelana, que adquieren un papel preponderante en el desarrollo de la trama. Puesto que las novelas góticas de esta escritora se centran en retratar el arquetipo del fantasma, debido a la cualidad eminentemente transitoria que caracteriza a la figura del espectro, la ficción gótica de Susan Hill insinúa la complejidad de reflejar artísticamente aquello que Jacques Derrida denomina con el término “rastros”, definido como la presencia de una ausencia, que resulta especialmente significativo en el análisis del discurso del envejecimiento focalizado en el cuerpo como entidad en continua transición. Asimismo, puesto que se enmarcan en la tradición clásica del relato victoriano de fantasmas, las novelas de fantasmas de Susan Hill presentan atributos propios de la ficción neovictoriana, cuyo propósito consiste en reflejar, a la par que recrear, desde una perspectiva contemporánea, el pasado victoriano, lo cual conlleva, según apuntan críticos como Mark Llewellyn, que la ficción neovictoriana se planteó si existe la posibilidad epistemológica de recrear el pasado, aunándose así a nociones propias del postmodernismo, que adquieren relevancia en relación a la reinterpretación de la estética corpórea victoriana.

Según argumenta la crítica Patricia Waugh, las premisas postmodernistas pueden considerarse como la culminación de una tradición estética que deriva del pensamiento romántico, puesto que aluden a una conversión hacia lo estético, mientras que también se caracterizan por un creciente sentimiento de animadversión hacia las propias formas de representación, ya que el arte se antoja como una reificación o cosificación, objeto de reproducción infinita, en la era del consumismo y del auge digital. En relación a la influencia que las nuevas tecnologías ejercen en la concepción de lo estético, en una reciente entrevista, a propósito del modo en que las nuevas tecnologías han influido en su obra como escritora, Susan Hill reconoció utilizar habitualmente las redes sociales, tanto a nivel personal como profesional, de manera que no solo han surgido efecto en su prosa y estilo literario, sino que también han influido en la estética corpórea postmoderna que se manifiesta en sus narraciones góticas neovictorianas de reciente creación.

La novela de fantasmas *The Man in Picture* de Susan Hill gira en torno a un misterioso cuadro veneciano capaz de atraer y retener los cuerpos de diversos individuos quienes, una vez atrapados en su lienzo, son despojados de su existencia física y adquieren una inmortalidad literalmente artística que invisibiliza su proceso de envejecimiento y conlleva que su muerte sea conceptualmente inviable pese al paso del tiempo. Si bien esta novela gótica reproduce premisas estéticas corpóreas victorianas pertenecientes a la época que refleja, también muestra rasgos notorios propios de la estética contemporánea acerca de la percepción del cuerpo postmoderno. Por razón de la intertextualidad entre arte y literatura que profesan *The Man in the Picture* y, en especial, el lienzo mágico que actúa como pieza clave de la novela, ilustran la noción de hipertexto expuesta por Gérard Genette, al concebir



que la lectura de un hipertexto se asemeja a una actividad visual por medio de la cual un texto posterior, un hipertexto, procede de un texto anterior, un hipotexto, en una sucesión de textos visuales e imágenes textuales que se encuentran en constante transformación.

Como paradigma de hipertexto, *The Man in the Picture* presenta ecos relevantes de intertextualidad con narraciones clásicas decimonónicas que tratan, de forma explícita, la interacción entre el arte y la vida, así como entre el cuerpo y su transposición artística, y que son indicativas de nociones de la estética corpórea propias del periodo en que fueron concebidas, como son el cuento de “The Oval Portrait” (1842) de Edgar Allan Poe y la novela *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde. *The Man in the Picture* de Susan Hill parte de estas narraciones decimonónicas y de sus preceptos estéticos corpóreos sobre el envejecimiento, para dar un más paso más allá desde una perspectiva postmoderna, puesto que el misterioso cuadro carnavalesco de la novela despoja al individuo de su cuerpo para dotarlo únicamente de existencia estética, ya que su yo artístico es el único rastro derrideano que permanece en ausencia de su yo físico y aparentemente real. Teniendo en cuenta estos antecedentes, este artículo tiene como objetivo analizar la recepción de la estética corpórea victoriana en la novela *The Man in the Picture* y su efecto en la percepción de los discursos del envejecimiento desde concepciones neovictorianas.

EL ARTISTA ROMÁNTICO Y LA PREVALENCIA DEL IDEAL ARTÍSTICO.

The Man in the Picture se inicia con la visita del joven Oliver a Theo Parmitter, del que fue discípulo durante sus años de estudiante en Cambridge, y quien, después de toda una vida dedicada al arte, se dispone a desvelar el terrible secreto que encierra la pintura veneciana expuesta en una de las paredes de su dormitorio. Theo recuerda que, poco después de adquirir el cuadro, una aristócrata, Lady Hawdon, mostró un especial interés por la pieza. Lady Hawdon conoció al que sería su marido, Lawrence, cuando el joven estaba comprometido con Clarissa Vigo, por lo que Lawrence deshizo su promesa, desencadenando así que Clarissa padeciera una crisis emocional que la trastornó hasta el punto de clamar venganza por el oprobio recibido. Antes de contraer matrimonio con Lawrence, Lady Hawdon recibió este cuadro como regalo de Clarissa, descubriendo más tarde que el lienzo encerraba un maleficio por el que todos los hombres herederos de su linaje desaparecerían para permanecer por siempre presos en el cuadro. Lady Hawdon concluye su relato desvelando que ella y su esposo Lawrence pasaron la luna de miel en Venecia y, en el transcurso de los festejos del carnaval, su marido desapareció y, tras regresar a casa, Lady Hawdon se percató de que su esposo se había transformado en un personaje del cuadro.

Pese a su perplejidad, en efecto, Theo compara una fotografía del desaparecido marido de su anfitriona con el hombre que aparece en el lienzo y concluye que,

The face of the young man being persuaded into the boat was the face of the Countess's husband. There was no doubt about it. The resemblance was absolute. This was not a near-likeness. The young man did not share a similar physiognomy. They were the one and the same (67).

Fruto de esta aterradora revelación, Theo desvela a su discípulo, Oliver, que el cuadro posee la capacidad de atrapar el cuerpo humano y transformarlo literalmente en arte, en un cuerpo artístico, preservando su actual apariencia física para la posteridad, resguardándolo de envejecer y otorgándole, literalmente, una inmortalidad artística.

El motivo de la traslación de la vida en arte hasta el punto que el cuerpo físico se destruye en beneficio de su otro yo artístico, que no solo adquiere vida, sino que permanece indemne al proceso de envejecimiento, encuentra uno de sus más destacados predecesores literarios en el relato “The Oval Portrait” (1842) de Edgar Allan Poe. Publicado originalmente con el elocuente título de “Life in Death”, el cuento de Poe se erige como paradigma de la concepción estética de su autor descrita en su ensayo “The Philosophy of Composition” (1846), en el que declara que “the death of a beautiful woman as [...] the most poetical topic in the world” (165).

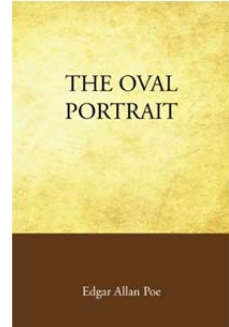
El narrador del relato se muestra fascinado por el retrato de una joven, que podría ser fácilmente tomado por el de una persona real debido a la absoluta vivacidad de su expresión. Sin embargo, como se relata en el manuscrito que el narrador halla, mientras el pintor trasladaba el semblante de su musa al lienzo, “the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him” (665). Como artista romántico, el pintor escoge el arte en detrimento de la vida y, en este sentido, críticos como Tony Magistrale han asemejado el personaje del pintor en el relato de Poe a la figura simbólica de un vampiro que desposee del flujo de la vida a su musa para convertirla en una figura intangible y etérea, dejando entrever que el interés del pintor va trasladándose, paulatinamente, de un cuerpo femenino real a su idealización estética.



Edward Burne-Jones.
“The Heart Desires.”
Pygmalion Series (II
of IV).1875-78.
Óleo sobre lienzo.
Birmingham City
Museums & Art

Según apunta el crítico Leland Person, el relato esteticista de Poe invierte el mito clásico de Pigmalión y Galatea—recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio, y retratado en la serie pictórica “Pygmalion and the Image Series” (1875-1878) por el pintor prerrafaelista Edward Burne-Jones—en el que Pigmalión esculpe en marfil a una mujer de la que se enamora hasta al punto de rogarle a la diosa Afrodita que la convierta en una mujer de carne y hueso.

Como argumenta Person, en contraposición al mito, en el que una réplica artística se transforma en un cuerpo real, en el relato de Poe, el pintor desprovee de vida al cuerpo físico de su esposa para transferirla al cuerpo estético de la mujer del lienzo. Sin embargo, cabe destacar que, en ambos casos, los artistas conceden primacía a sus ideales artísticos, puesto que si el pintor del relato de Poe manifiesta su preferencia por el cuerpo artístico de la mujer del cuadro, en el inicio del mito, Pigmalión también muestra su predilección por su escultura en detrimento de cualquier otro cuerpo femenino real.



Tanto el cuento de Poe, como el mito de Pigmalión al que remite para revertirlo, muestran una clara intertextualidad con la novela de Susan Hill. Si el otro yo artístico de la mujer del cuadro en el relato de Poe pervive en detrimento de su otro yo real, dada la viveza que transmite el cuadro, lo mismo ocurre con los individuos que quedan atrapados en el lienzo veneciano. Asimismo, si en el mito clásico, la estatua que esculpe Pigmalión adquiere vida, en la novela de Susan Hill, Lady Hawdon sabe que, además de tratarse de su vivo retrato, su marido pervive literalmente en el cuadro. Sin embargo, la divergencia que se manifiesta entre el yo real y el yo artístico en el cuento de Poe no se aprecia en la novela de Susan Hill, puesto que el yo artístico queda totalmente despojado de su equivalente en el mundo real y, al contrario de lo que acontece en el relato de Poe, esta falta de correspondencia real en la novela de Susan Hill conlleva que el proceso de envejecimiento de aquellos personajes que quedan atrapados en el lienzo permanezca invisibilizado pese al paso del tiempo. A su vez, en contraposición al mito, en el que es el ideal artístico, la estatua, quien se transforman en su otro yo real, en la novela de Susan Hill, se invierte esta tendencia, ya que es el yo real quien se transmuta en un yo artístico para nacer a una nueva vida de naturaleza exclusivamente estética.

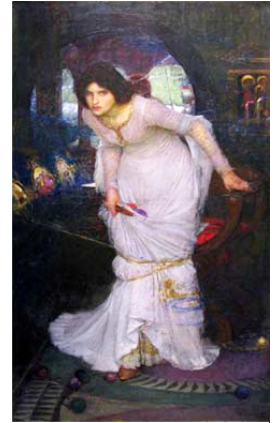
LOS PRECEPTOS FILOSÓFICOS IDEALISTAS Y SU TRANSPOSICIÓN ESTÉTICA.

En la novela de Susan Hill, el personaje de Lawrence, como personificación de un cuerpo cuya existencia se limita a su retrato en un cuadro y como copia desprovista de un original, se erige como paradigmático del cuerpo postmoderno y ejemplifica premisas estéticas postmodernas que encuentran raíz en preceptos filosóficos platónicos e idealistas que adquirieron una destacada relevancia durante el periodo victoriano. El retrato de Lawrence ilustra el desafío derrideano a la metafísica de la presencia y ejemplifica la tesis que únicamente es posible acceder al pasado a través de “rastros”. Del mismo modo, el personaje de Lawrence, que únicamente existe como cuerpo estético, epitomiza la declaración de Theodor Adorno en relación a que uno de los efectos de la filosofía idealista consiste en vaciar el yo para llegar a una forma abstracta desprovista de referente. Los preceptos filosóficos del idealismo influyeron, en gran manera, en el modo de aproximarse al cuerpo y, en particular, en la concepción de su proceso de envejecimiento a lo largo del siglo diecinueve. Estas premisas, que profesaban que la realidad se antoja como indistinta a nuestra propia percepción, tenían origen en el idealismo platónico y la teoría de las formas, que promulgaban que al mundo tangible no puede otorgársele el mismo grado de realidad que a las formas o ideas, puesto que estas ideas consisten en la esencia en relación con la que los objetos físicos son simples imitaciones.

Estos criterios filosóficos mediaron en las manifestaciones artísticas propias de la época y, en particular, en el movimiento pictórico prerrafaelista cuyas obras no solo adquieren especial importancia por la preponderancia que el cuerpo estético muestra en ellas, sino porque a menudo aluden a preceptos filosóficos idealistas.

A modo de ejemplo, la obra “The Lady of Shalott Looking at Lancelot” (1894) del pintor prerrafaelista John William Waterhouse remite a la balada lírica homónima del poeta victoriano Alfred, Lord Tennyson, publicada en 1832. Como ocurre en la platónica parábola de la cueva, la Dama de Shalott está condenada a contemplar la vida a través de su reflejo en un espejo en lugar de mirar directamente a la realidad externa a través de su ventana y es la acción de apartar su mirada del espejo para dirigirla hacia el mundo real la que la lleva a la muerte por haber renunciado a las ideas o formas que, en un contexto esteticista, resultan más reales que la propia realidad. El protagonismo que adquiere la percepción visual en las premisas idealistas decimonónicas, herederas de las teorías platónicas, lleva parejo una inusitada atención hacia los peligros que encierra la mera acción de mirar. Asimismo, algunos mitos griegos, recogidos en las obras pictóricas prerrafaelistas de la época, discurren sobre el poder de la mirada, como es el caso del mito de Perseo y la Medusa, puesto que la Gorgona ostenta el poder de petrificar con su mirada, como retrata el lienzo “The Baleful Head” (1885) de Edward Burne-Jones, o bien, el mito de Orfeo y Eurídice, como puede apreciarse en el cuadro de “Orpheus and Eurydice on the Banks of the Styx” (1878), cuando Orfeo desciende al inframundo para recuperar a su esposa y es incapaz de cumplir con la condición de no mirarla, condenándola, de este modo, a permanecer por siempre en el reino de Hades. Según estas premisas, si bien la percepción del otro implica reconocer su presencia, también entraña poner en peligro su existencia.

En *The Man in the Picture*, como personificación del arquetipo gótico del fantasma, Clarissa Vigo es el único personaje a quien se le permite errar libremente entre dos realidades, dentro y fuera del cuadro veneciano, a través de dos dimensiones paralelas. Por una parte, en analogía a la protagonista del poema artúrico de Tennyson, quien concibe la realidad a través de su reflejo en el espejo, para Clarissa la realidad se ciñe a las formas que le brinda el cuadro veneciano. Sin embargo, siguiendo los preceptos idealistas, es a través de la mirada de Clarissa que los personajes adquieren presencia dentro del cuadro y se transforman en reflejo simbólico de la mente de Clarissa, quien, como Orfeo, a través de su mirada, condena a sus víctimas a vagar por el reino de Hades, el inframundo estético que supone la escena carnavalesca que retrata el maléfico cuadro. Si bien, de forma singular, Clarissa se asemeja especialmente a la Gorgona, a la Medusa, puesto que, cuando sus víctimas la observan, se transforman en seres petrificados e inertes que pasan a formar parte del lienzo. En este sentido, Clarissa es quien más se asemeja a la figura del artista pese a que el cuadro carece de autoría, sugiriendo así la premisa de la crítica Linda Hutcheon al defender que el arte postmoderno se opone a la noción de originalidad que acuñó Walter Benjamin. Como artista femenina, Clarissa elige a los jóvenes modelos masculinos que formarán parte de su lienzo, tras siglos en que hombres artistas han imaginado y dado forma

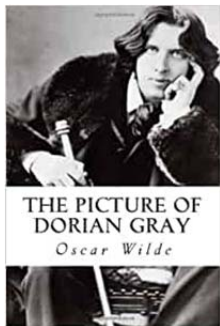


John William Waterhouse.
“The Lady of Shalott.”
1894.
86.3 x 142.2 cm. Óleo sobre lienzo. Leeds Art Gallery, Leeds, UK.

al cuerpo femenino desde una mirada exclusivamente masculina. De este modo, la novela de Susan Hill puede interpretarse como una relectura feminista de los preceptos estéticos corpóreos victorianos, dando protagonismo a la mirada castrante de la Medusa, la mujer que mira al hombre y lo retiene, artísticamente, en su lienzo.

LA ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA, ESPEJOS Y ENVEJECIMIENTO.

Cuando el discípulo de Theo, Oliver, contempla el misterioso cuadro por primera vez, este admite que “it had an artificial air” (4), dando a entender que la idiosincrasia del cuadro radica en su artificiosidad, puesto que los individuos son atrapados y perviven en la realidad del cuadro, que no es otra que una realidad estética desprovista de representación fuera de su propio universo estético. En la Inglaterra victoriana, el movimiento del esteticismo se basaba primordialmente en el principio del arte por el arte, propio de la estética idealista y, por su parte, el decadentismo se concebía como una corriente escindida del esteticismo que proponía la autonomía del arte y exploraba las sensaciones que emanaban de la artificiosidad. En el marco del esteticismo y del decadentismo, la figura del dandi destacaba como individuo que concebía la vida como una forma de arte en sí misma y que construía su identidad a través de su apariencia, hallando en su devoción a lo estético su propia razón de ser. En un contexto estético postmoderno, Michel Foucault alude a la noción de la estética de la existencia, en la medida que la vida se concibe como un acto enteramente estético, y alude, explícitamente, a la figura victoriana del dandi como aquel que sabe identificar el rol fundamental de lo estético en la formulación de la existencia.



Como personificación literaria más paradigmática de la figura del dandi, destaca el personaje de Dorian en la novela victoriana de *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, en la que el escritor irlandés ejemplifica su ideario estético mediante el cual afirma que la vida imita al arte en mayor grado que el arte imita a la vida, entendiendo que el arte resulta más real que la propia existencia. La concepción del cuerpo estético postmoderno que se adivina en la novela neovictoriana de Susan Hill, en la que personajes como Lawrence solo existen como cuerpos estéticos, entronca con el personaje del dandi, cuya identidad radica en su devoción estética.

Asimismo, como también ocurre en la novela de Oscar Wilde, la prevalencia de lo estético y la apariencia física influyen en el modo de aproximarse al proceso de envejecimiento y a su percepción estética. Como ocurre con Theo y Oliver en la novela de Susan Hill, en el texto de Wilde, Lord Henry Wotton inicia a su pupilo Dorian en el culto al hedonismo, que, a su vez, lleva al propio protagonista a tomar conciencia de los efectos del envejecimiento, hasta el punto que, cuando el pintor Basil Hallward se ofrece a pintar su retrato, Dorian se pregunta “what if it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old” (28). La novela del escritor irlandés evoca al mito griego de Narciso en el que el joven se enamora de su imagen reflejada en el agua de la fuente y que también retrataría el pintor prerrafaelista John William Waterhouse en “Echo and Narcissus” (1903). Como encarnación victoriana del Narciso del mito clásico y en castigo a su vanidad, Dorian toma consciencia de que su

reflejo en el cuadro se encuentra sujeto a un inexorable proceso de envejecimiento, mientras que su cuerpo permanece indemne a los efectos del paso del tiempo.

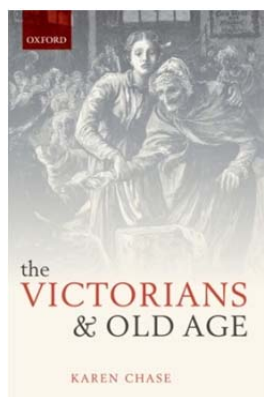
El retrato de Dorian se erige como su otro yo envejecido, su doble, con quien le es imposible identificarse puesto que, como Dorian afirma al inicio de la novela, “the tragedy of old age is not that one is old, but that one is young” (24). El proceso de disociación que sufre Dorian ilustra el concepto de “unheimlich” de Freud en que el individuo se disocia del doble envejecido que refleja el espejo. En el marco de los estudios de gerontología cultural, la crítica Kathleen Woodward denomina a esta disociación el “espejo de la vejez”, como inversión del concepto de “la etapa del espejo” de Jacques Lacan, según la cual el niño fantasea con la imagen unificada que le brinda el espejo y que contrasta con su identidad corporal todavía incompleta. La interacción entre el cuerpo estético, imaginado e idealizado, y el cuerpo físico, que muestra los efectos de la edad, se invierte en la novela de Wilde, puesto que el lienzo refleja el yo real de Dorian, que coincide con su cuerpo estético, si bien es un cuerpo envejecido, mientras que el espejo, pese a mostrar su cuerpo físico, revela una apariencia, joven y atractiva, pero fingida, que todos toman por su verdadero yo. Mediante su novela esteticista, Wilde problematiza y subvierte los límites que separan a ambas realidades, nociones estéticas que inciden en la forma de percibir e imaginar el proceso de envejecimiento y que se recuperan, a la par que se transforman, en la novela de Susan Hill.

En *The Man in the Picture* a menudo se establecen contrastes y sinergias entre el arte y la vida, de modo que personajes de carne y hueso se asemejan a retratos, mientras que figuras que aparecen retratadas en un cuadro parecen estar dotadas de vida propia, como ejemplifican las respectivas prosopografías, expuestas por parte de Theo, de los personajes de Lady Hawdon y de su marido Lawrence. Lady Hawdon es descrita como una mujer madura, sujeta a los efectos del proceso de envejecimiento, mientras que su marido Lawrence, como personaje atrapado en el lienzo del cuadro veneciano, conserva su juventud dada su existencia meramente artística. En este sentido, resulta significativo percatarse del modo en que la apariencia de Lady Hawdon recuerda a la de un retrato, en contraposición al aspecto de Lawrence en el lienzo, que se asemeja al de un cuerpo real. Theo describe a Lady Hawdon ahondando especialmente en sus rasgos envejecidos al afirmar que,

She was extremely old, with the pale-parchment textured skin that goes with great age, a skin like the paper petals of died Honesty. Her hair was white and thin, but elaborately combed up into her head and set with a couple of glittering ornaments. (60)

La edad avanzada de Lady Hawdon, así como su modo apático y pasivo, que llevan a Theo a concluir que “there was no liveliness at all in her manner” (63), se contraponen a la joven apariencia y al porte activo que caracterizan al marido de Lady Hawdon, Lawrence, pese a encontrarse atrapado en el cuadro. Theo describe la apariencia de Lawrence en el lienzo como “vivid, even at one stage removed, through a photograph” (67), sugiriendo que su imagen en el cuadro parece, si cabe, más real que la fotografía de Lawrence que Lady

Hawdon muestra a Theo para que pueda comparar el sorprendente parecido que guarda el personaje del cuadro con su marido.



Como argumenta la crítica Karen Chase, en la época victoriana, se determinaba la etapa vital de la vejez en base a indicadores plenamente subjetivos como son la apariencia, las experiencias personales, la capacidad para el trabajo de los hombres y la fertilidad en el caso de las mujeres. Asimismo, los miedos e inquietudes relacionados con la vejez, precisamente debido al halo de subjetividad que rodeaba al concepto, encontraron su reflejo literario en la popularidad que adquirieron ciertos arquetipos góticos como el fantasma, el vampiro o el doble, puesto que eran caracterizados como entes cuya naturaleza era eminentemente transitoria y que subvertían los límites socialmente establecidos que separaban las diferentes etapas de la vida. En su dimensión más gótica, la novela de Oscar Wilde retrata los miedos que conlleva el proceso de envejecimiento, puesto que la dislocación de identidades basadas en la edad no solo alcanza dimensiones estéticas, sino también existenciales. Cuando Dorian trata de destruir su verdadero yo, aquel personaje envejecido que asoma desde el cuadro y con el que no se identifica, se desencadena el proceso de envejecimiento de su cuerpo que lo lleva a la muerte, sugiriéndose así que es el arte quien sustenta su vida y salvaguarda su juventud. De este modo, si bien el cuerpo de Dorian finalmente envejece y muere, su doble artístico recupera sus jóvenes rasgos primigenios, reafirmando una vez más la prevalencia del cuerpo estético en detrimento del cuerpo físico.

La novela de Susan Hill refleja estas premisas estéticas victorianas, si bien, como novela neovictoriana concebida en la era digital, en que la estética propia de la realidad virtual brinda cuerpos que trascienden lo humano, como son los avatares y hologramas, la concepción estética corpórea ejemplificada a través del lienzo en la novela de Susan Hill entronca con preceptos postmodernos por parte de críticos como Donna Haraway, que perciben el fructífero cúmulo de posibilidades asociadas al cuerpo postmoderno. En este sentido, si en su concepción del ciborg, Donna Haraway se refiere a la posibilidad que ofrece el cuerpo postmoderno de subvertir e incluso de erradicar la noción de género, del mismo modo, también puede especularse con la posibilidad de cuestionarse e invisibilizar otros indicadores de identidad, en analogía con la vejez en la novela de Susan Hill.

Al inicio de la novela, Oliver describe a su mentor, Theo, prestando especial atención a los signos de la edad que visibilizan, de forma significativa, los efectos del envejecimiento en su apariencia, de modo que Oliver expone que Theo se encuentra “well into his eighties” (1) y su condición física está mermada, puesto que se le describe como “crippled by severe arthritis” (1), a la par que, en el decurso de su visita, Oliver admite que Theo “looked suddenly much older” (119). Resulta significativo percatarse que, pese a que la maldición que se cierne sobre el cuadro aflige a hombres que se ven involucrados con el lienzo a lo largo de distintas generaciones y, por consiguiente, Theo es susceptible de convertirse en su siguiente víctima, cuando Theo fallece a una edad proveya, su cuerpo no se transforma en

un nuevo personaje de la escena carnavalesca ni se trasmuta en cuerpo estético para formar parte del lienzo. Siguiendo la estela de Clarissa y su afán de venganza por haber sido rechazada por su joven prometido en los años de su juventud, el maleficio que planea sobre el cuadro únicamente se ensaña con hombres jóvenes. El lienzo se nutre, simbólicamente, de su juventud para preservar su vitalidad, adquiriendo así rasgos propios del arquetipo gótico del vampiro, puesto que el lienzo se convierte en un espejo en el que quienes son atrapados en su tela no encuentran reflejo fuera del mismo. Dadas las características de este espejo simbólico, que es una obra pictórica y, por consiguiente, una expresión de la imaginación, el cuadro no reproduce un reflejo, como lo haría un espejo, sino que abre la puerta a imaginar nuevas posibilidades más allá de la realidad ajena a él. Si en el caso de Dorian, este era incapaz de reconocer el reflejo de su yo envejecido en su retrato, ejemplificando así el motivo del “espejo de la vejez” de la teórica Kathleen Woodward, en el caso del lienzo de la novela de Susan Hill, el cuadro reviste nuevas posibilidades para imaginar nuevas identidades, entroncando con las premisas teóricas de Leni Marshall, al apuntar que esa misma falta de reconocimiento que caracteriza a la fase del “espejo de la vejez” encierra, en sí misma, la posibilidad de que puedan imaginarse nuevas identidades precisamente fruto de esa falta de reflejo y de reconocimiento.

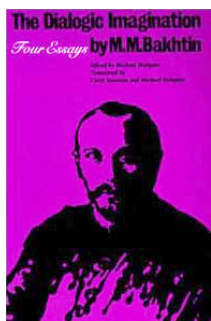
LA NOCIÓN DE SIMULACRO Y LAS MÁSCARAS DE LA EDAD.

En la novela de Susan Hill, Lady Hawdon revela a Theo que su motivación a la hora de adquirir el cuadro veneciano radica en que su marido se encuentra atrapado en él y pervive en el cuadro aunque se trate, en apariencia, de una existencia meramente estética. Lady Hawdon implora que “the Venetian picture mattered to me because... because my husband lived—lives, lives—within that picture” (112), de modo que el cuadro se erige literalmente como sustituto del cuerpo de Lawrence, pues, según el filósofo idealista Hegel, la apariencia adquiere un papel preponderante en relación a la esencia, ya que la esencia se refleja en la apariencia. Pese a partir de preceptos estéticos y filosóficos decimonónicos, el doble artístico de Lawrence no encuentra su equivalente físico en la vida real, por lo que, en contraposición al relato de Poe y a la novela de Wilde, *The Man in the Picture* refleja concepciones corpóreas estéticas propias del pensamiento postmoderno. Como afirma Terry Eagleton, el arte postmoderno se concibe como una superficie sin profundidad que refleja la irrealidad de las imágenes y, en este sentido, el teórico Jean Baudrillard alude a la noción de la cultura del simulacro, en relación a un mundo saturado de hiperrealidad y de reproducciones ilimitadas fruto de las nuevas tecnologías, en el que la copia reemplaza a lo real y los referentes se llevan a límites nihilistas. La noción de simulacro implica la pérdida de toda relación con la realidad hasta el punto de preguntarse si en algún momento se ha contemplado la realidad de forma directa sin recurrir a representaciones. En este sentido, el crítico Brian McHale argumenta que, desde una concepción postmoderna, se nos permite imaginar nuestra no existencia, que se antoja como una nueva forma de “ars moriendi”, de manera que las premisas estéticas postmodernas conllevan, en último término, importantes implicaciones existenciales.

En el periodo victoriano, se dotaba a algunos objetos artísticos de especial trascendencia hasta el punto que se creía que podían desafiar al decurso natural del tiempo, del envejecimiento y, en definitiva, de la muerte. Las máscaras mortuorias, modeladas sobre el rostro de la persona difunta justo después de su fallecimiento, no solo se percibían como mementos de familiares recientemente desaparecidos, sino que existía la creencia que estas recogían su esencia como sustituto artístico del cuerpo ausente. Con el advenimiento del daguerrotipo, precedente inmediato de la fotografía, también existía la práctica habitual de tomar retratos de los familiares en su lecho de muerte que perduraban en el tiempo en contraposición a la naturaleza efímera del cuerpo. La creencia victoriana que las máscaras y los retratos mortuorios actuaban como sustitutos artísticos del cuerpo ausente se rescata y se reinterpreta de forma literal en la novela neovictoriana de Susan Hill, puesto que el hechizo maléfico que esconde la pintura veneciana se basa en la premisa que las imágenes pictóricas que se reproducen en el cuadro se transforman en verdadera identidad que no encuentra parangón en la realidad externa al lienzo.

Asimismo, la presencia de máscaras y el simbolismo que entrañan puede observarse en la escena carnavalesca veneciana que retrata el cuadro y que Oliver describe en los siguientes términos,

On a landing stage beside the Grand Canal and in the square behind it, a crowd of masks and cloaks milled around among entertainers— jugglers and tumblers and musicians and more people were climbing into gondolas, others already out on the water, the boats bunched together, with the gondoliers clashing poles. (4-5)



La descripción del cuadro resulta evocadora de la noción de “lo carnavalesco” promulgada por el teórico Mikhail Bakhtin consistente en el espíritu caótico y subversivo que difumina los límites entre conceptos aparentemente opuestos.

Asimismo, debido a la presencia de máscaras y a su artificiosidad, la escena de carnaval del cuadro sugiere la estética propia del género teatral de la “commedia dell’arte” que se caracteriza por la presencia de personajes arquetípicos ataviados con máscaras que se asocian intrínsecamente al personaje que representan, de modo que, como legado del teatro griego clásico, los intérpretes adquieren, literalmente, la identidad de sus respectivos personajes por medio de sus máscaras. Si se toma en consideración la marcada estética carnavalesca, el protagonismo que cobran las máscaras en el cuadro y la premisa indisociable al género de la “commedia dell’arte”, que transforma a los intérpretes en sus personajes por medio de sus máscaras, resulta significativo percatarse que, de entre todos los personajes que aparecen en el cuadro, únicamente los hombres que van siendo atrapados en el cuadro no llevan máscara. Esta característica responde a que sus cuerpos estéticos ya encarnan a máscaras en sí mismos, en alusión a las premisas victorianas acerca de las máscaras y retratos mortuorios como sustitutos del cuerpo ausente, junto con

los preceptos postmodernos de Baudrillard, según los cuales los personajes del cuadro carnavalesco responden a simulacros, copias o reproducciones en sí mismas, y máscaras desprovistas de cuerpo original.

HIPERTEXTUALIDAD, GENEALOGÍA PICTÓRICA Y NARRACIONES CONCÉNTRICAS.

En el inicio de su relato, Theo admite ante su discípulo Oliver su perplejidad al descubrir en el lienzo del cuadro “a man’s figure there at all when I had previously not noticed it” (22). Del mismo modo, tras la desaparición de su marido, Lady Hawdon se percata de un extraño olor a pintura que reclama su atención y la atrae hacia al cuadro para descubrir que Lawrence “had become someone in a picture painted two hundred years before” (103). Como si de un pastiche se tratara, equivalente artístico al hipertexto literario, el cuadro en la novela de Susan Hill se encuentra en proceso permanente de transformación, manifestando así cualidades propias de la subjetividad postmoderna que se antoja como una identidad en continua evolución y que Fredric Jameson caracteriza como subjetividad fragmentaria a modo de protección ante un acuciante nihilismo propio de la época postmoderna. La capacidad de transformación del lienzo, junto con la yuxtaposición de personajes provenientes de diferentes espacios y épocas, convierte al cuadro en paradigma del hipertexto, con simbólicos hipervínculos entre sí que amalgaman, mediante imágenes pictóricas, las historias de vida de diferentes personajes atrapados en el lienzo.

Uno de los rasgos más característicos del hipertexto es que, como texto visual, permite una lectura infinita, que se perpetúa en el tiempo, debido a la interconexión de diferentes narraciones que van entretejiéndose entre sí. El cuadro en la novela de Susan Hill va transformándose en el transcurso del tiempo, como también lo hace la historia que encierra, que va desplegándose mediante diferentes narraciones enmarcadas, una dentro de otra, como si de muñecas rusas se tratara, primero entre Lady Hawdon y Theo y, posteriormente, entre Theo y su discípulo Oliver, hasta llegar a la siguiente de las generaciones que incluye a Oliver y a su esposa Anne. La disposición narratológica de la novela, con narraciones enmarcadas entre sí, también contribuye a evocar la noción de hipertexto mediante su organización concéntrica, con relatos encajados que se contienen unos a otros. De este modo, en su propia narración, Anne revela que, como hicieron en su día Lady Hawdon y Lawrence, su marido y ella pasan la luna de miel en Venecia y, durante los festejos de los carnavales, como también le ocurrió a Lawrence, Oliver desaparece. De vuelta a casa, Anne hereda el cuadro maléfico, testamento de Theo y, en contemplar el lienzo, Anne se percata que su marido Oliver “was like the others—he had turned into a picture” (144), de modo que Oliver queda atrapado en la escena carnavalesca del cuadro y adquiere una existencia estética sempiterna. A su vez, cuando Anne descubre que está encinta, teme que la maldición del cuadro, que únicamente parece afectar a la estirpe patrilínea de la familia, se ensañe también con su hijo si finalmente es un varón. La hipertextualidad infinita que evoca el cuadro, las narraciones encajadas propias de la estructura concéntrica de la novela y la transmisión del cuadro de generación en generación reafirman la pervivencia de la existencia estética a través de una dimensión literaria y artística.

CONCLUSIÓN.

La prevalencia que adquieren los preceptos estéticos corpóreos victorianos, como reflejo del contexto filosófico idealista, junto con la viveza que recibe el cuerpo estético como doble artístico, reafirman la intertextualidad existente entre el cuento de Poe y la novela de Wilde que se refleja en la reinterpretación neovictoriana que propone la novela de Susan Hill. Sin embargo, puede apreciarse una evolución desde el cuento de Poe y la novela de Wilde hasta llegar a su recepción postmoderna en la novela de Susan Hill. En el relato esteticista de Poe, la muerte de la musa denota que el cuerpo artístico prevalece ante su equivalente real, el cual envejece y fallece bajo la absorbente y aniquiladora mirada del artista, quien da prioridad a sus ideales estéticos en detrimento de la propia realidad. Por su parte, en la novela de Wilde, en contraposición al cuento de Poe, es el retrato de Dorian el que envejece, manifestando así que el cuerpo artístico adquiere una realidad más patente que el cuerpo físico, puesto que el intento de destruir el retrato, el doble artístico de Dorian, conlleva revertir el proceso, ya que es el yo físico de Dorian el que finalmente envejece y muere, mientras que su yo artístico rejuvenece y pervive en el retrato como ocurre en el cuento de Poe. Asimismo, en calidad de paráfrasis postmoderna de la estética corpórea victoriana, la novela de Susan Hill, influenciada por la era digital, va más allá en la reinterpretación del cuerpo estético, ya que este es desprovisto de referente y se percibe como copia o simulacro en ausencia de un original, a la par que se transforma a sí mismo, abriéndose camino hacia una existencia alternativa que abre un abanico de posibilidades e identidades partiendo de preceptos meramente esteticistas. La novela *The Man in the Picture* revela, como personificación del rastro derrideano, el modo en el que cuerpos meramente artísticos, en calidad de identidades imaginadas, no coexisten con cuerpos físicos, sino que los reemplazan y se erigen como dobles y simulacros desprovistos de original. Como copias en sí mismos carentes de referente, los cuerpos estéticos del cuadro en la novela de Susan Hill revelan posibilidades postmodernas de imaginar los marcadores de identidad, como ocurre con los rasgos indicativos del envejecimiento, para tomar parte en un simbólico proceso creativo que no parece tener fin.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. London: Routledge, 1986.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.
- Chase, Karen. *The Victorians and Old Age*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: Chicago UP, 1981.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Foucault, Michel. *Technologies of the Self*. Eds. L.H. Martin, H. Gutman y P.H. Hutton. London: Tavistock, 1988.
- Genette, Gérard. *The Architext: An Introduction*. Berkeley: U of California P, 1992.

- Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Hill, Susan. *The Man in the Picture: A Ghost Story*. London: Profile, 2007.
- “Susan Hill Author Page—Foyles.” 10 July 2021. URL.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- Jameson, Fredric. “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.” *New Left Review* 146 (1984): 53-93.
- Llewellyn, Mark. “What Is Neo-Victorian Studies.” *Neo-Victorian Studies* 1.1 (Autumn 2008): 164-185.
- Magistrale, Tony. *Student Companion to Edgar Allan Poe*. Westport: Greenwood, 2001.
- Marshall, Leni. “Through (with) the Looking Glass: Revisiting Lacan and in ‘Méconnaissance,’ the Mirror Stage of Old Age.” *Feminist Formations* 24.2 (Summer): 52-76.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- Person, Leland S. “Poe and Nineteenth-Century Gender Constructions.” *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Ed. J. Gerald Kennedy. Oxford: Oxford UP, 2001. 129-165.
- Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition.” *Graham’s Magazine* 28.4 (April 1846): 163-167.
- “The Oval Portrait (Life in Death).” *Collected Works of Edgar Allan Poe: Tales and Sketches 1831-1842*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1978. 659-667.
- Waugh, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader*. London: Arnold, 1992.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1891. Ed. Robert Mighall. London: Penguin, 2003.
- Woodward, Kathleen. “The Mirror Stage of Old Age.” *Memory and Desire: Aging, Literature, Psychoanalysis*. Ed. Kathleen Woodward y Murray M. Schwartz. Bloomington: Indiana UP, 1986. 97-113.