

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2011

Metáforas de la representación: El retrato en *Doña Berta*

Elena Peregrina

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

Peregrina, Elena, "Metáforas de la representación: El retrato en *Doña Berta*" (2011). *Decimonónica*. Paper 59.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/59>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





Metáforas de la representación: El retrato en *Doña Berta*

Elena Peregrina

En su estudio *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel*, Marianna Torgovnic distingue cuatro posibles usos de las artes visuales (la pintura en particular) en los textos literarios: decorativo, biográfico, ideológico y perceptivo-interpretativo. Según esta clasificación, el uso decorativo determina aquellos textos en los que aparecen meras alusiones a cuadros o artistas importantes, mientras que las referencias que Torgovnic califica como biográficas guardan más relación con instancias e intereses personales del autor y su obra, que con el texto. En lo referente al uso ideológico, sus connotaciones son generalmente didácticas, mientras que el uso perceptivo-interpretativo enfatiza el efecto que las obras producen ya sea en los personajes del relato (perceptivo): “the ways in which characters experience art objects or pictorial objects and scenes in a way that provokes their consciousness of unconscious minds” (22); o en el lector (interpretativo-hermenéutico): “the ways in which references to the visual arts or objects and scenes experienced pictorially stimulate the interpretative processes of the reader’s mind and cause him to arrive at an understanding of the novel’s methods and meanings” (23). Es precisamente este último uso, perceptivo-interpretativo, el que nos permite una reevaluación de la *novella* de Leopoldo Alas, Clarín, *Doña Berta*.

En *Doña Berta*, la presencia de cuatro imágenes, los cuadros del pintor Valencia, condiciona el desarrollo del relato desde de los efectos que su contemplación produce en el personaje principal, quien, a partir de la visualización de los mismos, reevaluará su vida y su identidad así como su pasado, sus recuerdos y su memoria. En el presente trabajo demostraremos cómo estas imágenes pictóricas no sólo estructuran el desarrollo argumental del relato, sino que también funcionan como metáforas de la representación que incitan y permiten una profunda indagación y cuestionamiento acerca de los límites de dicha representación.

* * *

Doña Berta es la historia de una anciana aristócrata que tras haberse enamorado de un capitán liberal con el que concibió un hijo ilegítimo, es castigada y obligada por su familia a permanecer sola y aislada en Susacasa—allá donde “no llegaron nunca ni los romanos ni los moros” (38). Resignada desde el principio a su destino, Berta, pasa sus días cumpliendo labores domésticas y sin pensar mucho en el pasado, hasta que el encuentro

fortuito con un importante pintor, Valencia, la obliga a revivir, a la vez que cuenta su historia y sus recuerdos, el dolor de lo que pudo haber sido y no fue.¹ El pintor y Berta intercambian sus historias y las de sus respectivos capitanes: el amante de la aristócrata y el que fue objeto del lienzo más famoso del artista. A la hospitalidad de Berta, el pintor corresponderá con dos cuadros, uno, copia de un retrato que de la anciana en sus años mozos cuelga en una sala de la casa, y otro, réplica del cuadro sobre el que habían hablado: el rostro de un capitán momentos antes de morir en la batalla. La contemplación de ambos cuadros y el efecto que producen en Berta, quien cree reconocer a su hijo perdido en el rostro del capitán, hacen que la anciana decida ponerse en camino, buscar y comprar el cuadro original, así como saldar las cuentas que su fallecido hijo dejó pendientes al morir. El retrato del capitán que Berta confunde con su hijo desaparecido se convierte entonces en motivo fundamental del texto a la vez que en disparador de la acción en el relato. Varios críticos han analizado el papel que el arte juega en la obra, y la influencia de lo pictórico en la técnica narrativa empleada por “Clarín”;² sin embargo, la mayor parte de estas aproximaciones no aluden a la especificidad ni a la complejidad simbólica que la incorporación del elemento pictórico juega en el texto y que creemos fundamental para entender el desarrollo posterior de *Doña Berta*.

El retrato

Las imágenes a las que se hace referencia en el texto son cuatro cuadros: dos retratos de Berta, uno antiguo de la anciana en sus años mozos y que el pintor Valencia copia y le envía como obsequio, y el famoso retrato del capitán momentos antes de morir con la respectiva copia del rostro, que Valencia también envía a doña Berta.³ Los cuadros por tanto, son todos retratos y el retrato—como género pictórico—tradicionalmente representa individuos merecedores de algún tipo de reconocimiento que justifique su presencia en el cuadro. Al margen de la idea de mérito o reconocimiento en el sentido de homenaje, es importante tener en cuenta que, tal y como especifica Brilliant, “fundamental to portraits as a distinct genre in the vast repertoire of artistic representation is the necessity of expressing this intended relationship between the portrait image and the human original” (7); es decir, el retrato se sostiene a partir de la vinculación directa entre la imagen y su referente, y el parecido entre ambos que permita la identificación inmediata del uno con el otro. No obstante, junto al carácter designativo del retrato debemos considerar su carácter denotativo ya que en la reacción del espectador, en su capacidad para evocar el parecido y reaccionar al mismo, reside gran parte del valor del retrato. Collingwood, en una cita recogida por Steiner, lo expresa en los siguientes términos: “the true definition of representative art is not that the artifact resembles an original...but that the feeling evoked by the artifact resembles the feeling evoked by the original” (112).

De este modo, en lo que se refiere a la contemplación de los retratos en *Doña Berta*, debemos tener presente tanto el principio de referencialidad que el retrato en sí mismo plantea como género, como la capacidad evocadora de la imagen en su dimensión afectiva, ya que ambos aspectos son asumidos en el texto como caras de una misma moneda. Brad Epps afirma que “the sense of art as sentimental resemblance is important not just for romanticism but also for realism, particularly when understood in terms of

identification, adequation, and imitation” (76); y en ese sentido, como bien señala dicho crítico, lo que acontece en *Doña Berta*, donde el placer de la visualización del cuadro se mezcla no sólo con la asunción inmediata de su referencialidad, sino también con los sentimientos y emociones que éste evoca, contradice las posteriores opiniones de Ortega y Gasset acerca del goce o placer estético. Para Ortega y Gasset el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real. Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, autentico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos: o nos interesamos por el uno, o por el otro. En el primer caso convivimos con Carlos V; en el segundo contemplamos un objeto artístico como tal (358).

La protagonista de Clarín es, sin embargo, incapaz de tal distinción y para ella la conmoción inicial que le ocasiona la belleza pictórica del cuadro se diluye de forma inmediata con la asimilación a la figura del hijo. De este modo, retrato y retratado son indistinguibles y la preponderancia artística del cuadro como forma estética se anula. El principio mimético resulta esencial en la concepción del retrato en el texto y, sin embargo, es importante recordar que Berta, la receptora de la imagen, no conoce el original. Ella no puede hacer una identificación inmediata y directa de la similitud real o aparente entre el rostro del retrato y el del capitán porque nunca ha visto, no conoce al capitán pintado por Valencia. No obstante, la contemplación del retrato despierta en ella una serie de reacciones asociadas a lo que hubiera sido la contemplación de su hijo en vida: “el otro retrato que le enviaba el pintor tenía un rótulo al pie, que decía en letras pequeñas, rojas: ‘Mi capitán.’ No era más que una cabeza: doña Berta, al mirarlo, perdió el aliento y dio un grito de espanto. Aquel mi capitán era también el suyo...el suyo”(418).

El retrato actúa como catalizador y permite a Berta mostrar y liberar una serie de emociones reprimidas tiempo atrás y relacionadas con su maternidad:

Quería comprar el cuadro que representaba la muerte heroica de su hijo, y que contenía el cuerpo entero de su hijo en el momento de perder la vida. [. . .] Las razones que tenía para su locura eran bien sencillas. Ella no le había dado nada suyo al hijo de sus entrañas, mientras el infeliz vivió; ahora muerto le encontraba, y quería dárselo todo. (419)

Pero, ¿cuál es el mecanismo que despierta en Berta ese conjunto de reacciones con respecto a la imagen representada en el cuadro? Antes de ver el cuadro, Berta ya había escuchado de labios del pintor la conmovedora historia del audaz soldado que perdió la vida en plena batalla; también ella le había contado a Valencia lo ocurrido en su juventud cuando se enamoró de su capitán y éste nunca volvió a buscarla. A pesar de todo, no es hasta que contempla la imagen que reconoce a su capitán, a sus capitanes. Al escuchar la historia que le cuenta Valencia, Berta empieza a pensar que su amante debió morir heroicamente antes de recibir la absoluta y que por eso no regresó. Asocia las historias en su mente de modo que éstas se van imbricando, pero sólo al ver la imagen del joven amigo del pintor reconoce en él rasgos de su amado. El rostro en el cuadro ha de ser su hijo, el hijo que nunca conoció, pero al que reconoce como tal en tanto vislumbra la similitud con el padre: “El capitán del pintor era como una restauración del retrato del

otro capitán que ella veía en su cerebro, algo borrado por el tiempo, con la pátina oscura de su escondido y prolongado culto” (418).

Sin embargo, Berta no sólo reconoce rasgos de su capitán, de su amado, sino que también reconoce gestos suyos, algo de ella: “aquel mi capitán era también el suyo... el suyo, mezclado con ella misma, con la Berta de hacía cuarenta años, con la que estaba allí al lado” (418). El reconocimiento inmediato de sus propios rasgos en el rostro del capitán es posible gracias al reconocimiento de sí misma en la copia que hace Valencia de su retrato de juventud: “Doña Berta, que apenas se reconocía en el retrato del salón, al mirar de nuevo, se vio de repente en un espejo...de hacía más de cuarenta años” (418).

De este modo, y a pesar de no conocer el referente, Berta identifica al sujeto del retrato, a su hijo, gracias a un proceso de reconocimiento personal y al recuerdo que conserva del rostro de su amante. La idea del espejo, el hecho de que Berta identifique el reflejo de su imagen, de la que era su imagen hace cuarenta años, es un elemento más que se añade a las mencionadas características del retrato. En este caso, el reconocimiento, el vínculo entre el referente humano (el original) y la copia (el cuadro) es aún más directo porque implica al propio sujeto que observa, quien—a su vez—se ha convertido en objeto observado. Reconocerse a uno mismo en otro, poder observarse a sí mismo, implica, como señaló Lacan en sus estudios sobre *the mirror stage*, una toma de conciencia sobre el “yo” a la vez que marca el principio del desarrollo personal en relación al medio:

This act [. . .] immediately gives rise in a child to a series of gestures in which he playfully experiences the relationship between the movements made in the image and the reflected environment, and between this virtual complex and the reality it duplicates—namely the child’s own body, and the persons, and even things around him. (3)

La disociación que se produce a partir del reconocimiento del “yo” como “otro”, activa la capacidad de relación con el medio, con aquello que rodea al yo que observa la imagen. En el caso de Berta, reconocerse a sí misma, a un yo del pasado, a la vez que surgen en ella sentimientos y recuerdos de antiguas emociones, reactiva su capacidad para reconocer al otro y poder relacionarse con su presencia real o metafórica. Reconocerse en el retrato que de su imagen joven hace Valencia, facilita la identificación del soldado como su hijo, como mezcla de sus rasgos y los de aquel otro capitán al que ahora recuerda desde la memoria de los hechos pasados y la rémora de unos sentimientos que creía olvidados. Este proceso de auto-reconocimiento en Berta tiene además una implicación fundamental: la anciana decide “re”-establecer su contacto con el mundo más allá de Susacasa. El contacto con el exterior ya se había iniciado gracias a la visita del pintor pero, en dicho caso, el contacto es de carácter pasivo ya que es un visitante el que llega y a quien no se le cierran las puertas. Sin embargo, tras contemplar los cuadros, la propia Berta decide salir al exterior y encontrarse con el otro, con los demás: relacionarse. La contemplación de los retratos enviados por Valencia provoca el deseo en Berta, la necesidad de salir de su hogar e iniciar una búsqueda: la de aquello que reconoce en las imágenes y que sabe perdido.

La búsqueda

Lukács describe la novela como una búsqueda, la búsqueda por el sentido (perdido) en un mundo cambiante, en el que las formas y el tiempo se multiplican y diversifican (la modernidad). Ante estas formas cambiantes, la carencia se hace evidente así como es inevitable la aparición del deseo. Precisamente siguiendo esta línea, Lou Charnon-Deutsch afirma que *Doña Berta*

[I]s the story of a search and the rejection of a specious paradise where the object of the heroine's desire cannot be obtained. Caught between two desires, one to live out her existence in the peaceful isolation of Susacasa, and the other, to find a broader meaning to her life, the heroine risks the perils of Madrid life, where she meets her end. (136)

El camino que emprende Berta al marcharse de Posadoiro es así una búsqueda compleja que responde a varios incentivos; como tal, podemos interpretar que es una búsqueda literal ya que pretende encontrar algo (el cuadro y a los acreedores de su hijo), a la vez que metafórica, ya que la idea misma de ponerse en camino implica un cambio en la personalidad de Berta, un viaje interior para recuperar y revivir en plenitud aquellos recuerdos y emociones que durante años vivió a escondidas y terminó sepultando.

La contemplación de los cuadros hace que Berta sea consciente de aquello que perdió cuando entregó el bebé a sus hermanos y aceptó que su capitán no volvería. Con dicha renuncia, la entonces joven Berta abandonó las posibilidades de su vida futura y en parte a sí misma. Sin protestar, Berta se conformó y asumió la pérdida del hijo como un castigo por su mal comportamiento al haber deshonrado su estirpe y apellido. No obstante, a lo largo de los años, en ocasiones la azoran remordimientos por no haber sido capaz de preguntar por su hijo, si era cierto que había muerto al nacer. Berta es cobarde y contemplar la imagen del hijo en el cuadro lo ha puesto de manifiesto a la vez que ha hecho evidente el vacío en su vida. La falta, la ausencia, la pérdida se conectan con la idea de la búsqueda ya que toda búsqueda se inicia ante la necesidad de encontrar aquello de lo que se carece, lo perdido. A este respecto Rugg afirma que “Doña Berta's search for her lost son and the painting that is all she knows of him embodies an allegory for the absence of that ultimate signified” (450).

De este modo, el cuadro del capitán implica para Berta un primer acercamiento a lo perdido (el hijo, sus posibilidades de futuro) y se constituye como metáfora, como representación y figuración de la pérdida en su vida. Dicha pérdida, al igual que ocurría con la idea de búsqueda, tiene a su vez un doble sentido literal y metafórico ya que, por una parte, lo perdido es el hijo dado por muerto en su nacimiento años atrás (literal), y por otra, todo aquello que por extensión iría asociado a la presencia de ese hijo en la vida de Berta; esto es, la maternidad.⁴

Por ende, la pérdida y la búsqueda que se manifiestan y ponen en marcha en el relato gracias a la presencia de la imagen, se relacionan en el personaje de Berta con la identidad: con su búsqueda y su pérdida. Al quedarse embarazada del capitán, con el descubrimiento de su deshonra y traición a la pureza de los Rondaliego, Berta es

renegada. Ha humillado a su familia y éstos la expulsan de algún modo, dejándola sola en Susacasa. En ese momento, Berta pierde su identidad como miembro de la familia Rondaliego y aunque nunca dejará de ser parte de ella (cuidará a todos sus hermanos en sus respectivos lechos de muerte), se ha producido una alteración en la misma. Por otra parte, el hecho mismo del embarazo implica un cambio fundamental en la personalidad de Berta, una alteración de su entidad individual que se verá frustrada al entregar el bebé a sus hermanos. La maternidad es así parte de una identidad que casi alcanza pero que pierde del mismo modo que pierde su identidad pública y social al ser repudiada por el seno familiar.

Ese sentimiento de lo maternal, ese instinto que la propia Berta reprime al aceptar la pérdida de su hijo como algo irremisible, va aflorando de forma sutil con el paso de los años [Berta] no perdonaba en el fondo del alma a sus hermanos el robo de su hijo, que mientras ella fue joven, aunque le dolía infinito, le parecía legítimo; mas cuando la madurez del juicio le trajo la indulgencia para el pecado horroroso de que antes se acusaba, la conciencia de la madre recobró sus fuerzas, y no sólo no perdonaba a sus hermanos, sino que tampoco se perdonaba a sí misma. (406)

Pero ya es tarde: es imposible seguir el rastro del hijo desaparecido y resolver la duda acerca de su paradero y su vida. La relación de Berta con la maternidad y con la ausencia del hijo es una relación determinada por el dolor de la pérdida pero también por la cobardía y el conformismo de la protagonista. Para A. Sotelo Vázquez la maternidad, la honra y la identidad de Berta se entrecruzan en el sacrificio (vender sus propiedades, marcharse a Madrid a buscar el cuadro y pagar las deudas del capitán), de manera que el motivo real de Berta para llevar a cabo dicho sacrificio es “restaurar la honra de los dos capitanes, porque «la honra de su hijo era la suya»” (351). A partir de dicha recuperación del honor, Berta accedería a la retribución tardía de su propia honra e identidad pública: “la honra de doña Berta es la honra de su identidad, perdida precisamente por los usos de la honra castiza y estéril de los Rondaliego” (351). A nuestro juicio, y a pesar del énfasis de este pasaje, el interés de Berta trasciende la preocupación por la honra familiar y adquiere otras connotaciones vinculadas al fantasma de la maternidad y a su imposibilidad para haber ejercido como madre. Berta pretende recuperar parte de esa identidad frustrada de la que ha sido privada a lo largo de los años: “Doña Berta [. . .] se consagraba a irritar su amor maternal, a buscar ternura de madre...y no podía. Su espíritu se fatigaba en vano; las imágenes que pudieran enternecerla no acudían a su mente; no sabía cómo se era madre” (420). Es precisamente ésa, la identidad maternal, o la conciencia de la ausencia de la misma, la que aflora al encontrarse cara a cara con el retrato de su hijo. La autoidentificación de sí misma en los rasgos físicos del rostro del capitán motiva el reconocimiento de la filiación y el despertar de sus aspiraciones maternas: “Ella no le había dado nada suyo al hijo de sus entrañas, mientras el infeliz vivió; ahora muerto le encontraba, y quería dárselo todo” (419). Ese querer *dárselo todo*, a pesar de no saber cómo se es madre, implica la aceptación de Berta de su deuda personal con el hijo. El sentimiento de culpabilidad por no haber luchado por él se confunde con un anhelo de retribución imposible ante el fallecimiento del mismo. La inviabilidad de darle al hijo aquello que nunca le ofreció, la imposibilidad de conocerlo y su propia frustración se proyectan para Berta en el cuadro y en las deudas que el capitán dejó al

morir.⁵ Pagar esas deudas implica saldar las cuentas del desaparecido y por extensión, mitigar sus propias deudas con respecto al hijo y ahí sí, la restauración del honor. La posesión del cuadro, no obstante, tiene otras implicaciones.

La posesión y la duda

Contemplar el cuadro, como analizábamos antes, no sólo comprende el reconocimiento propio y a su vez del otro, sino que también, en este caso, conlleva la revelación de la ausencia de ese otro y de uno mismo.⁶ Ante lo indiscutible de la ausencia de aquel que no está, así como del pasado, Berta reacciona con el deseo de la posesión de aquello que más íntimamente se relaciona con lo perdido: su reflejo, su representación. El ansia de la relación maternal con el hijo se establece mediante la proyección de ese deseo no en el cuerpo del capitán, sino en el cuadro. Si no puede tener al hijo, debe poseer su resto, su rastro: la imagen. A su vez, ese ansia de posesión de la imagen tiene otras connotaciones ya que el cuadro y la posesión del mismo se convierten en una especie de memorial funerario, de ritual de cierre respecto al dolor abierto del pasado: “comprar el cuadro, comprarlo y morir de hambre; porque era como tener la sepultura de los dos capitanes” (416).⁷

Sin embargo, cuando la anciana por fin encuentra el famoso cuadro del capitán, no puede reconocer la imagen en él representada. La primera vez que lo ve, el cuadro va a ser trasladado y está tendido en el suelo: “Doña Berta se vio sola, completamente sola ante la masa informe de manchas confusas, tristes que yacían a sus pies. —¡Y mi hijo está ahí! ¡Es eso..., algo de eso gris, negro, blanco, rojo, azul, todo mezclado, que parece una costra” (433). La figura que tanto ansiaba encontrar es irreconocible para ella por su disposición horizontal que impide la distinción de las figuras representadas en la tela. A este respecto, Walter Benjamin, analizando las relaciones y diferencias entre la pintura y el arte gráfico (con especial referencia a los mosaicos) y partiendo de que “a picture wants to be held vertically before the viewer,” destaca la cualidad representativa de la pintura en su posición longitudinal, frente a lo simbólico del arte gráfico y su horizontalidad: “We might say that there are two sections through the substance of the world: the longitudinal section of painting and the transverse section of certain graphic works. The longitudinal section seems representational—it somehow contains things; the transverse section seems symbolic—it contains signs” (219).

En este caso, y siguiendo las palabras de Benjamin, la alteración de la disposición “natural” del cuadro anula, por la ubicación del espectador, su función representativa. No figura un personaje, sino una serie de manchas, signos que Berta no puede leer, no puede entender. La incomprensión que la primera observación del retrato produce en la protagonista, un retrato que por un momento ha perdido todas las características que lo definen como tal (su referencialidad y representatividad), es el origen de la duda que acusará la anciana. Su convencimiento inicial sobre la identidad del capitán como su hijo vacilará aún cuando se encuentre frente al cuadro una vez que éste ha sido colgado en casa del indiano: “[P]ero...no siempre reconocía a su hijo. Según las luces, según el estado de su propio ánimo, según había comido y bebido, así adivinaba o no en aquel capitán del cuadro famoso al hijo suyo y de su capitán. La primera vez que sintió vacilar la fe, que sintió la duda, tuvo escalofríos,..” (437).

Si bien había sido la contemplación del cuadro lo que en un primer momento motivó que la anciana saliese de su retiro para buscar lo que quedaba de su identidad, para recuperar aquello que no sólo estaba perdido, sino que apenas había poseído, al verse frente al original, surge la duda. Berta debe enfrentarse al conflicto abierto entre la duda, más que razonable, y el sentimiento de culpabilidad que siente por no haber sido (buena) madre:

¿Era o no era su hijo? Sí, sí, decía unas veces el alma. Pero, madre ingrata, ¿ni aún ahora me reconoces?, parecían gritar aquellos labios entreabiertos. Y otras veces los labios callaban y el alma de doña Berta decía: ¡Quién sabe, quien sabe! Puede ser casualidad el parecido, casualidad y aprensión. ¿Y si estoy loca? (437)

Esta duda acerca de la veracidad de la identidad del hijo ha sido interpretada por Ruggs como indicativo de la “undecidability of every communicative act and every interpretative gesture” ya que, “confronted by the absence of the signified and the endless play of signification, meaning can never be stable or self-present. The son she thinks she sees in the painting keeps slipping away from her” (455). La original imposibilidad de la anciana por conocer a su hijo muerto, ahora, en un movimiento inverso al anterior, también se ha trasladado y proyectado en la imagen y representación del mismo: el cuadro. Efectivamente, ante la ausencia del referente primero, el hijo, el sentido no puede ser fijado, se escapa: “No podía fijar la imagen; apenas había visto más que aquella figura que le llenó el alma de repente, tan pálida, ondulante, desvanecida entre otras manchas y figuras...” (435).

Las dudas de Berta y la imposibilidad para fijar el sentido, un sentido a partir de la imagen (el arte), parecen estar siempre en tensión y jugar un continuo tira y afloja. Para Luís Cifuentes, en *Doña Berta*

El arte en lugar de favorecer o avalar el reconocimiento que resuelva de una vez por todas (es decir, por primera y última vez) el misterio del relato, una visión que aporte la revelación de su secreto, suscita sobre todo una serie de repeticiones, marcas de insuficiencia, retornos en busca de un final que el arte desplaza cada vez más lejos, enemigo de la fijación definitiva. (192)

Si el arte había actuado como motor inicial que evidenciaba una carencia propiciando así una búsqueda, en el momento de la contemplación final este mismo arte multiplica las posibilidades y anula el hallazgo de una única resolución. La imagen, a partir de la duda de Berta, se establece como potencial, y si bien como imagen no es alterada, sí que sus efectos, su poder denotativo-afectivo, va cambiando a lo largo de la historia en función de su espectador. Condicionada por la ausencia de su referente, la potencialidad de la imagen plantea para Berta la multiplicidad de sentidos posibles que pueden deslindarse de la imagen y de la idea misma de representación. Las dudas de Berta no sorprenden a nadie, y era quizá la certeza inicial lo que podía parecer extraño. La vacilación de la anciana parece poner de manifiesto los límites de la idea de la representación pictórica, ya que, en un determinado momento, la imagen y su status como documento visual basado en la mimesis y el principio de la representación analógica, no son suficientes para

Berta y ésta siente una nueva carencia: la posibilidad de la certeza con respecto a lo que ve figurado en el cuadro y que ella esperaba que le ofreciese una respuesta, que resolviera su búsqueda.

Ut pictura poesis

Al citar a Benjamin mencionábamos su división de las formas representativas y simbólicas y cómo éstas eran en parte la progresión de la división vertical-horizontal. Para él, la parte horizontal, lo que en principio agrupa como artes gráficas, está íntimamente ligada con la lectura y los signos escriturarios que han de ser descodificados, en contraste con la parte vertical más relacionada con formas de representación analógica y formas de percepción más intuitivas, directas. En cualquier caso, en ambos ejemplos, Benjamin se está refiriendo a formas de representación. Sin embargo, su aproximación supone un giro sustancial con respecto al antiguo debate *ut pictura poesis* ya que, más allá de la consideración de la escritura como un sistema de signos arbitrarios que evocan un referente oral, trasmisor de una información en un tiempo determinado, Benjamin prefiere centrarse en la dimensión espacial que ese signo no figurativo ocupa en el eje horizontal. La postura de Benjamin trasciende el mencionado *ut pictura poesis* y la división que en particular Lessing estableció entre artes temporales (la poesía y aquellas relacionadas con la palabra) y artes espaciales (en especial, la pintura), y que en su momento asentó un modelo de aproximación a la idea misma de la representación. El tiempo ha mostrado los límites de tal categorización pero, como declara Antonio Monegal, “la teoría sobre la relación entre la poesía y la pintura es (y se debe entender como) una discusión sobre la relación entre el arte y la realidad” (19) y, por tanto, sus posibilidades de conexión y relación: la representación. A este respecto, hay un pasaje en *Doña Berta* que hemos pasado por alto, pero que consideramos fundamental para entender uno de los debates fundamentales que plantea el texto. En la entrevista con el pintor, en la que tanto Berta como Valencia intercambian sus propias historias y las de sus capitanes, una vez que la conversación ha concluido y que las emociones de ambos han sido compartidas en sus relatos, el artista reflexiona y exclama: “Estas cosas no caben en la pintura: además, por lo que tiene de casuales, de inverosímiles, tampoco caben en la poesía: no caben más que en el mundo...y en los corazones que saben sentirlas” (416). Con esta frase, Valencia no sólo afirma que la pintura y la poesía son modos y modelos de relación con la realidad—con el mundo—a partir de la representación, sino que también cuestiona los principios de la división entre ambas desde la denuncia de sus propias limitaciones. Hasta el momento, hemos visto cómo la contemplación del cuadro activa una serie de emociones en Berta que desencadenan determinados acontecimientos que conducen al final de la anciana. Sin embargo, y a pesar del énfasis necesario que hemos otorgado a la observación de la imagen y sus repercusiones para la protagonista, fue la conversación con Valencia y el intercambio de historias lo que de algún modo había sentado las bases para el resto de los sucesos. Palabra e imagen actúan juntas en Berta para propiciar el desarrollo de los acontecimientos. Por separado parecen no ser suficientes, motivo por el que Clarín las junta en su relato; una historia en la que hay una preponderancia del valor otorgado a la palabra, ya que a lo que accedemos es a una representación no visual sino verbal que evoca un cuadro que no existe y ni tan siquiera es descrito. Clarín, aún a pesar de optar por uno sólo de los modos de representación (la palabra) e incluso obviar el que hubiese sido un fácil recurso como la *ekfrasis*, denuncia los

límites de ambos medios en su intento no sólo por aproximarse al mundo y representarlo, sino también por representar, cuestionar e indagar dichos límites.

Al contar la historia de su cuadro, el pintor enuncia algunos de los problemas de la representación y los límites intrínsecos a la elección de un medio u otro. Ante la escena de la muerte del soldado, trasladar la emotividad y complejidad afectiva del momento, representar el sentimiento y la emoción del instante en la imagen pictórica, son los problemas fundamentales que encuentra el pintor y de los que da cuenta en su narración. Valencia, con sus reflexiones en voz alta, denuncia no sólo las limitaciones de los medios de representación de los que habitualmente disponemos para relacionarlos con el mundo, sino también la omnipresencia de las metáforas como vínculo entre el exterior y nuestra interpretación/representación del mismo. En ese sentido, la metáfora como enlace con el mundo en varios niveles de la representación ya estaba en la imagen del cuadro. El retrato para Berta se convierte en metáfora del hijo y a partir de ahí, al cuadro como metáfora misma se le van añadiendo otras significaciones (la pérdida, la carencia, la identidad, ella misma, lo que pudo ser y no fue, etc.). Como hemos visto, estas nuevas significaciones llegan a determinar la relación de la propia Berta con el mundo, con su historia personal y con la historia que el texto nos narra y que, a su vez, también es una metáfora.

PRINCETON UNIVERSITY

Notas

- ¹ Algunos críticos como Laura de los Ríos, Noël Valis y Brad Epps han señalado la posibilidad de que el pintor Valencia sea un trasunto de Sorolla.
- ² Romero Tobar en “Doña Berta en su pintura” enumera algunas de las técnicas que implican una contaminación de lo pictórico en las descripciones de Clarín y que serían fórmulas compartidas por otros escritores del siglo XIX como Flaubert, Zola, Eça de Queiroz. Noël Valis ha trabajado esta *novella* en dos ocasiones, la primera, “Novel into painting,” estableciendo fuertes vínculos entre la presencia de la pintura en los textos del siglo XIX y el llamado realismo literario; y la segunda, “La función del arte,” destacando las conexiones entre arte e historia a la vez que afirmando que “el arte funcionará de modo sintetizante y liberador en *Doña Berta*, sirviendo de mediador entre la historia y la intrahistoria para persuadirnos, última y paradójicamente, de la validez superior de la vida misma” (67). Por su parte, Hazel Gold, en “Painting and Representation in Two 19th Century Novels: Galdos’s and Alas’s Skeptical Appraisal of Realism,” también analiza las conexiones con el realismo a partir de la aparición del retrato del capitán, aunque no llega a explicar en profundidad su valoración de *Doña Berta* como símbolo de la decadencia del realismo ante la nueva estética del fin de siglo.
- ³ Tenemos dos originales y dos copias que curiosamente no comparten el mismo aura, ya que la copia del cuadro del capitán no es tan “impresionante” como el original. Pero la copia que Valencia hace del retrato de Berta supera con creces el modelo. En ese sentido parece que Clarín otorga un estatus especial no sólo a la obra, sino también al genio creador de la misma: “copia fiel del cuadro que estaba sobre la consola del salón de Posadorio, pero copia idealizada y llena de expresión y vida, gracias al arte verdadero” (418).
- ⁴ En relación al tratamiento de la relación padres-hijos en las obras de Clarín, en particular en *Su único hijo*, se puede hablar de cómo “*Doña Berta* does not tell the story of a father’s faith, of the spirituality of paternity; rather, it tells the story of a mother’s faith, of a circuitous spirituality of maternity, a spiritualization traced in violence and returning, rematerializing, as art” (Epps 75).
- ⁵ A colación de este sentimiento de deuda y necesidad de retribución de Berta, es interesante recordar lo que afirma Leo Bersani en el contexto de la cultura de la redención, donde la obra de arte parece cumplir con una misión determinada por el hecho de que: “a certain type of repetition of experience in arts repairs inherently damaged or valueless experiences” (1).
- ⁶ Hablábamos de cómo Berta adquiere conciencia inmediata también de esa identidad perdida al tiempo que se observa en los retratos de Valencia, tanto en el del hijo como en el propio.
- ⁷ Curiosamente, lo que queda no es material, sino visual, aunque una visualidad condicionada por la materialidad del cuadro y por el aura del mismo, ya que ha de ser el original el que Berta debe conseguir. La copia que Valencia le envía, a pesar de ser autografiada, no es suficiente. El hecho de que la copia sea un fragmento, el rostro del capitán, condiciona la percepción de Berta con respecto a él, en la dimensión de lo funerario que ella le otorga al cuadro. Ha de ser un cuadro, una representación completa de su hijo, y no sólo una parte.

⁸ Muchos han sido los estudios realizados a partir del texto de Lessing en particular, pero en ese caso, y sin entrar en mayores especificidades nos parece interesante apuntar brevemente la explicación que Mitchell ofrece a las teorías de Lessing, para quien pintura y poesía comprendía de por sí, todos los posibles signos artísticos y servían como sinécdoques de la espectro de significación espacio temporal (50). Según eso:

Reading occurs in time; the signs which are read are uttered or inscribed in a temporal sequence; and the events represented or narrated occur in time. There is thus a kind of homology, or what Lessing calls a convenient relation between medium, message and the mental process of decoding. A similar homology operates in accounts of visual art: the medium consists of forms displayed in space; these forms represent bodies and their relationships in space; and the perception of both medium and message is instantaneous, taking no appreciable time. (99)

Obras citadas

- Alas, Leopoldo (Clarín). *Doña Berta*. Treinta *Relatos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983. 405-40.
- Benjamin, Walter. "Painting and the Graphic Arts." *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 2008. 219-21.
- Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Cambridge: Harvard UP, 1991.
- Charon-Deutsch, Lou. *The Nineteenth-Century Spanish Story: Textual Strategies of a Genre in Transition*. Londres: Tamesis, 1985.
- Cifuentes, Luis. "Doña Berta: Poética y Política de la terminación." *Ideas en sus paisajes. Homenaje al Profesor Russell P. Sebold*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1999. 177-94.
- Epps, Brad. "Traces of the Flesh: Land, Body, and Art in Clarín's *Doña Berta*." *Revista Hispánica Moderna* 48.1 (Jun. 1995): 69-91.
- Gold, Hazel. "Painting and Representation in Two 19th Century Novels: Galdos's and Alas's Skeptical Appraisal of Realism." *Hispania* 81.4 (Dec. 1998), 830-841.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Nueva York: W.W. Norton & Co., 2002.
- Lukács, George. *Theory of the Novel*. Cambridge: M.I.T. P, 1971.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology. Image, Text, Ideology* Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Ortega y Gasset, José. *Obras Completas*. Vol. 3. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Ríos, Laura de los. *Los cuentos de Clarín: Proyección de una vida*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- Romero Tobar, Leonardo. "Doña Berta en su pintura." *Homenaje a Alonso Zamora Vicente IV*. Madrid: Castalia 1994. 327-44.
- Rugg, Marilyn D. "Doña Berta: Clarín's Allegory of Signification." *MLN* 103.2 (Mar. 1988): 449-456.
- Steiner, Wendy. "The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting." *Semiotica* 21:1/2, 1977. 111-20.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. "Leopoldo Alas y Doña Berta." *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, III Coloquio: Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)* (Barcelona, 23-25 octubre 2002). Barcelona: Universitat de Barcelona, PPU, 2005. 347-55.
- Torgovnic, Marianna. *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence and Woolf*. Princeton: Princeton UP, 1985.
- Valis, Noël. "La función del arte y la historia en *Doña Berta*, de Clarín." *Bulletin of Hispanic Studies* 63.1 (1986): 67-77.
- . "Novel into Painting: Transition in Spanish Realism." *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 9-22.