

## De la estética clásica a la fantástica: dos momentos en un mito literario

José Miguel Sardiñas

*El artículo examina los cambios que experimenta un tema clásico —el de las estatuas animadas— al funcionar dentro de la estética fantástica de fuerte raíz romántica, a través del estudio comparativo de dos versiones del mito de Pigmalión: la de Ovidio (Metamorfosis, X. VI.) y la del cuento "Pigmalión" de Bonifacio Lastra.*

La literatura fantástica, como género, surgió a finales del siglo XVIII y principios del XIX, junto con el romanticismo y, de acuerdo con algunos de sus estudiosos, en reacción contra el racionalismo de la Ilustración.<sup>1</sup> Pero, como puede constatarse en uno de los primeros estudios teóricos (o, por lo menos, generalizadores) sobre ese género, "Du fantastique en littérature", de Charles Nodier, que data de 1830, surgió contrapuesta no sólo a una ideología, sino también a la estética neoclásica y al conjunto de imágenes, temas, motivos y pro-

---

1 Vid. Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, pp. 13-24, y Antoine Faivre, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)", en *La littérature fantastique*; colloque de Cerisy-la-Salle, France, 1989, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 15-43; por su parte, Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, 4ème éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 72 et sqq., insiste en el carácter deliberado y esteticista del tratamiento fantástico de lo sobrenatural y de temas afines. Para una revisión crítica del punto de vista de Castex y de otros, cf. Irène Bessière, *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, pp. 39-64.

cedimientos artísticos que ella presuponía y que prolongaban el legado clásico de modo tan inexacto y rígido como se quiera —el propio Nodier habla de “Antigüedad travestida”—,<sup>2</sup> pero, en todo caso, de un modo mucho más deliberado y consciente que el de la mayor parte de los escritores románticos. Germanófilo confeso, admirador del *Fausto* de Goethe, con su carga medieval, tradicional y diabólica, de Tieck y de Hoffmann, Nodier afirma que “no era en el suelo académico y clásico de la Francia de Luis XIII y de Richelieu en donde esta literatura, que sólo se nutre de la imaginación y la libertad, podría aclimatarse con éxito”,<sup>3</sup> sino en el de Alemania.

Sin embargo —paradojas de la literatura—, aun en un género como el fantástico, tan poco propicio en principio a los motivos y temas clásicos —y no precisamente por las razones que Nodier aducía—,<sup>4</sup> algunos de ellos pronto se incorporaron. Fue lo que pasó, por ejemplo, con el de las estatuas animadas. Narraciones fantásticas con este tema —tomado o no de modo directo de las fuentes antiguas más célebres en que aparece: Ovidio y Luciano— se publi-

---

2 Charles Nodier, “Sobre lo fantástico en literatura”, en su libro *Cuentos visionarios*, selec. y trad. J. Martín Lalanda y L.A. de Cuenca (La trad. del artículo es del primero de ambos), Madrid, Siruela, 1989, p. 462.

3 *Loc. cit.*

4 No creo que la escasa compatibilidad se origine en una contradicción entre imaginación o libertad y clasicismo. Nodier razona de acuerdo con lo que concibe como literatura fantástica, que en él aún se confunde con la literatura maravillosa de inspiración medieval, y de acuerdo con lo que juzga clasicismo: preceptos sacados de Aristóteles, Quintiliano, Boileau y otros. Partiendo de criterios menos imprecisos (*grosso modo*: literatura maravillosa y fantástica son conceptos diferentes, y esta última presupone la coexistencia conflictiva de dos órdenes, lógicas, mundos o sistemas de leyes distintos), es válido afirmar que los motivos y temas clásicos tenían en principio pocas posibilidades de entrar a la literatura fantástica porque los mundos que el clasicismo podía contraponer —planos divino u olímpico y humano— no implicaban sistemas de leyes tan radicalmente diferentes como los que separan al mundo “real” del mundo “otro” en un texto fantástico cualquiera. La alteridad que lo fantástico explota procede, en la Antigüedad, de las márgenes del clasicismo: Luciano y Apuleyo (que Nodier rescata, sin embargo), Plinio el joven, Petronio.

caron en fechas cercanas a la del ensayo de Nodier no sólo en Alemania,<sup>5</sup> sino también en Francia,<sup>6</sup> y en fechas posteriores siguieron escribiéndose, dentro y más allá de Europa,<sup>7</sup> ya que, dada la naturaleza ambigua, lábil, de frontera entre objeto inanimado y ser vivo que esas estatuas presentan, son particularmente susceptibles de ser asimiladas por un género que explota las ambigüedades, aunque no haga de ellas su esencia, como quería Todorov.<sup>8</sup>

Ahora bien, al incorporarse no sólo a la visión particular de un autor, sino sobre todo a un género que muestra un conjunto de con-

5 Contienen estatuas animadas o maniqués que adquieren vida: "Raphaël und seine nachbarinnen" y *Der Mellück Maria Blainville* (1809), de Achim von Arnim, y "Das Marmorbild" (1819), de Joseph von Eichendorff (Nicole Fernández Bravo, "Doubles and Counterparts", en Pierre Brunel, ed., *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, trans. W. Allatson, J. Hayward and T. Selous, London, Routledge, 1992, pp. 358 y 359). Puede incluirse "El hombre de arena" (1817), de E.T.A. Hoffmann (que la autora también menciona), aunque, en su caso, el tema del autómatas no sea central, frente al del doble (Sigmund Freud, *Lo siniestro*, trad. L. Rosenthal, Buenos Aires, López Crespo, 1976, pp. 22-23, 28, 34 et sqq.).

6 Es muy representativo no sólo del tema, sino también de toda la literatura fantástica del XIX el relato "La Vénus d'Ille" (1837), de Prosper Mérimée. Su anécdota procede de una leyenda medieval que William de Malmesbury reproduce hacia 1125 en *De gestis regum Anglorum*, V (M. Parturier, *apud* Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, trad. J. Aranzadi, Madrid, Taurus, 1980, nota 19, p. 62) y que, en esa versión, parece ser la primera aparición atestiguada del tema en la Edad Media (Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale [XIIème-XIIIème siècles]: l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, t. 1, p. 105); no obstante, Mérimée lo pone bajo la advocación de un epígrafe antiguo, de Luciano, *Philopseudés*, diálogo donde efectivamente se trata de una estatua animada y en ocasiones vengativa (vid. Luciano de Samosata, *Relatos fantásticos*, ed. Carlos García Gual, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 94-96).

7 "El beso", "La ajorca de oro" y "El Cristo de la calavera", *Leyendas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer; "El coscorrón" (1895), de Amado Nervo; y "Chac Mool" (1954), de Carlos Fuentes, son algunos ejemplos, para limitarnos a la narrativa hispánica y al género fantástico.

8 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 29 et sqq.

venciones retóricas tan específico y estable como el fantástico,<sup>9</sup> este tema sufre modificaciones, tiene que ajustarse a propósitos estéticos diferentes. Y es esta transición, los cambios que experimenta un tema clásico al entrar a funcionar en la estética fantástica, lo que me interesa hacer notar brevemente en dos versiones de un mito que constituye una variante de este tema de las estatuas animadas: el mito de Pigmalión, en las *Metamorfosis* de Ovidio y en el relato titulado "Pigmalión", del narrador argentino Bonifacio Lastra, publicado en 1956, durante una de las décadas de mayor auge del cuento fantástico en la América Latina.<sup>10</sup> A diferencia de otros textos temáticamente afines, este relato sí está inspirado directamente en Ovidio, autor de la versión más conocida del mito, aun cuando muestre huellas de "La Vénus d'Ille"; por lo que la comparación es factible.

En las *Metamorfosis*, x.vi. 243-297, Pigmalión, como se recordará, es un joven célibe que evita el comercio con las mujeres por todos los vicios que la naturaleza ha puesto en sus mentes y que, con arte admirable, esculpe una estatua de marfil de forma femenina inigualable por la cual concibe un amor que lo lleva a prodigarle caricias, a cubrirla con perlas y piedras preciosas, a regalarle aves (como era costumbre), y flores, pelotas pintadas, collares, ropa, etc.; incluso a considerarla su compañera de lecho ("adpellaque tori

---

9 Cf. Remo Ceserani, "Le radici storiche di un modo narrativo", en AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 15-23; también Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 42-45, había estudiado dos "procedimientos de escritura" característicos de la ambigüedad fantástica, relacionados con el uso del pretérito imperfecto y de la modalización, como parte del aspecto verbal del texto. Por lo demás, son conocidas las ideas de Borges sobre el carácter no arbitrario de la literatura fantástica, que a menudo se confunde con el ejercicio exaltado de la fantasía: en 1932, en "El arte narrativo y la magia", Borges exigía a la novela en general una causalidad estricta, funcional, el ser "un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades" (*Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 78); en 1940, celebraba la publicación de *La invención de Morel* como primera obra de imaginación razonada en lengua española (*vid.* su "Prólogo" a A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1953, p. 15); y en otro momento notaría lo limitados y constantes que son los temas fantásticos, en la conferencia "La literatura fantástica" (*Umbrales*, Caracas, núm. 1, 1992, pp. 8-13).

10 Óscar Hahn, "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano", *Mester*, núm. 2, 1990, pp. 42-43.

sociam”<sup>11</sup>). Pero, como por más que superara en bellezas a cualquier mortal no era sino una pálida estatua, llegado el día de las fiestas de Venus, el amante pide tímidamente a la diosa, después de depositar las debidas ofrendas, que conceda a su cónyuge ser similar a la virgen de marfil, ya que –sigue diciendo Ovidio– no osaba pedir a esta misma como esposa. Venus escucha sus votos y tiene lugar entonces el punto culminante del relato de Ovidio: la transformación de la escultura en mujer, de la dura materia en carne palpitante, descrita con referencias sobre todo al sentido del tacto, y que si bien provoca un momentáneo estupor en Pígalión,<sup>12</sup> termina felizmente, con visos de cuento popular y de leyenda etiológica: ocurre el casamiento, y la joven concibe a Pafio, el héroe que dará nombre a la isla de Chipre (sabemos que en realidad sólo a una ciudad donde Venus recibía culto).

En el relato de Bonifacio Lastra, también estamos ante un hombre que vive alejado de las mujeres y que, siendo un escultor talentoso, talla en madera la figura de una hermosa joven que llega a producirle un deleite absoluto, prácticamente el arrobamiento. Sin embargo, hasta ahí llegan las semejanzas que este mito ha podido conservar en el paso al nuevo género.

Pedro Ranieri, que es como se llama el protagonista, ciertamente vive solo, apartado de las mujeres. Pero no porque éstas le infundan rechazo a causa de sus crímenes, sino porque es un individuo hastiado, de ellas, del arte –al que volverá sólo para crear su última y gran obra– y hasta de la vida en general:

–¿Cómo anda? le pregunté al entrar, aludiendo a su salud.

Me respondió que estaba pasando muy malos momentos y que no lograba salir de su decaimiento.

–Ya no me halaga el triunfo –exclamó– ni me importa el dinero–. Y después de una pausa agregó con amargura:

–¡Ni el arte!

---

11 Ovidio, *Les Métamorphoses*, ed. Georges Lafaye, Paris, Societé d’Editions Les Belle Lettres, 1928, t. 2, p. 131. v. 263.

12 “Dum stupet, et timide gaudet, fallique veretur,/ rursus amans, rursusque manu sua vota retractat”, *ibidem*, p., vv. 282-283.

Se pasó la mano por la cara y entornando los ojos, añadió como en un quejido:

—Ni tampoco el amor. ¡Dios mío!<sup>13</sup>

Es un abúlico o un neurasténico, personaje decadente, que el cuento fantástico contemporáneo conserva, a veces disimulado bajo una simple diferencia respecto a otros personajes, y que recibió en herencia del héroe individualista incomprendido, separado de la sociedad, propio del romanticismo.

Ranieri, por otra parte, se aísla para dar forma a su obra, detalle que en Ovidio no era significativo más que en lo concerniente al celibato. No sólo se va a una estancia, alejada de todo contacto con los hombres, sino que incluso se encierra en una habitación, en la casa a que va invitado por un amigo (el narrador-testigo). Y no podía ser de otra forma, puesto que las experiencias extrañas, sobrenaturales, anómalas o como quieran denominarse, suelen acaecer a personajes aislados (y con cierta predisposición para recibirlos).

De lo anterior se deriva otra diferencia destacable respecto a Ovidio y respecto al modo clásico de enfocar el mito. La metamorfosis como proceso en desarrollo frente a la vista del lector en Bonifacio Lastra no interesa. Nos enteramos de que ha ocurrido porque el anfitrión, acompañado del mayordomo, atisba por una grieta, alarmado por la conducta extraña del huésped, que no abandona su encierro ni para probar alimento. Interesan mucho más los efectos y las consecuencias, palabras que en este caso no son sinónimas. La literatura fantástica es una literatura de efectos; a veces, por desgracia, también efectista. Pero en sus mejores momentos, que no son pocos ni raros, busca impresionar al lector real, por medio de una construcción cuidadosa del lector implícito, como parte que es de lo que la crítica alemana de los 60 y los 70 denominó estética del efecto;<sup>14</sup> incluso a veces se propone manipular sus reac-

---

13 Bonifacio Lastra, "Pígalión", en su libro *El prestidigitador*, Buenos Aires, Goyanarte, 1956, p. 90.

14 Harald Weinrich, "Para una historia literaria del lector", en Dietrich Rall, ed., *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. S. Franco, et al. (la del artículo es de H.U. Gumbrecht y G. Domínguez León), México, UNAM, 1993, pp. 199-210 (1a. ed. del artículo en alemán, 1967; en este caso se ha traducido erróneamente *Wirkungsästhetik*, "estética del efecto", por "estética de la recepción"; debo la aclaración al profesor D. Rall).

ciones, en el mejor sentido del término. Y en este cuento es de mucha mayor relevancia impresionar por medio de la creación de cierta atmósfera de *suspense*, al ocultar y graduar información, al esca-motear lo que ocurre durante el tiempo que el escultor permanece encerrado, después de visitar insistentemente un cementerio para tomar apuntes de una estatua, y sobre todo después de saberse que la supuesta joven que se ha visto bailar en su cuarto por la madrugada ha muerto antes de la media noche, que mostrar una metamorfosis que a estas alturas del siglo, dentro de un texto narrativo, exigiría una elevada dosis de ingeniosidad, o cuando menos de motivación, para resultar verosímil. Resulta más importante despertar la avidez de información en el lector e incitarlo al ejercicio lógico de combinar datos que mostrarle el paso de un estado a otro de un objeto.

A eso principalmente debe de obedecer el hecho de que en el texto fantástico la estatua se describa mediante una écfrasis extensa, detallista, estática, en tanto que en Ovidio la descripción pura y estática es breve, porque la imagen completa se da en el conjunto de la narración, en sus varios aspectos, en su transformación o dinamismo.

En cuanto a las consecuencias, el Pigmalión de Lastra y su muñeca no se casaron ni fueron felices. Lo fantástico normalmente no aparece en la vida de ningún personaje para llevarle felicidad, a pesar de lo que ese término (fantástico) pueda sugerir a veces, sino para desestabilizar o destruir sus patrones de relación con el mundo. Y eso es lo que aquí sucede. Ranieri muere, al parecer por suicidio, y en la indagación de las razones que puedan haberlo llevado a esto surgen nuevos elementos de su caracterización como héroe fantástico.

Primeramente, Ranieri muere porque en su condición de artista o, como estamos acostumbrados a decir, románticamente, de creador, cometió una falla que la ideología cristiana subyacente no perdona a ningún personaje de relatos fantásticos. A diferencia del Pigmalión de Ovidio, que, aun extraño al cristianismo por causas obvias pero no a la idea de una moderación mínima en las ambiciones, prefirió insinuar a un ente divino su deseo de ver convertida en mujer a la estatua, el de Lastra se atrevió a ser Creador, impostor del único Creador posible, y terminó como la mayoría de sus congéneres (el doctor Frankenstein de Mary W. Shelley; el doctor Moreau de H.G.

Wells; el señor Rosales en “El vampiro” de Quiroga; Morel, en Bioy Casares): destruido, castigado, pagando su pecaminosa osadía.

En segundo lugar, murió porque quedó agotado, después de realizar la obra de su vida. Dicho con otras palabras, porque había una razón genérica: debía rendir tributo al tópico romántico, ampliamente representado en la literatura fantástica, del artista consumido por su obra.

En tercer lugar, murió por haberse enamorado de un ser que no era realmente otro, sino un doble suyo, simbólica (y psicoanalíticamente) hablando. La estatua del Pígmalión clásico, como se recordará, era un objeto único, sin punto de referencia posible en la realidad: “formamque dedit, qua femina nasci/ nulla potest”.<sup>15</sup> La del de Lastra, en cambio, no sólo recibe sus rasgos de los de otra estatua, a la que a su vez le fueron transferidos de una joven muerta y acaso también de su hermana melliza, en un juego de desdoblamientos más insinuados que especificados, sino también del gusto del escultor, que mejoró el presunto modelo del cementerio hasta dejarlo a la medida de su deseo: “El parecido era impresionante, aunque él había embellecido los rasgos y las líneas inexpresivas de la estatua del panteón”,<sup>16</sup> observa el narrador frente a esta última. La estatua animada por Ranieri, entonces, es de alguna manera “una creación de su subjetividad”, como, también de alguna manera, lo era para Nathanaël la autómata Olimpia, en “El hombre de arena”, de Hoffmann.<sup>17</sup> El modo como la joven baila frente a Ranieri autoriza a pensar que se trataba de una autómata: “la muchacha continuaba sus pasos de baile, totalmente ajena a la agitación y actitud de su compañero”.<sup>18</sup> Y el amor que se siente por una de estas figuras fácilmente conduce a la locura y la muerte, como con frecuencia sucede en las obras de los románticos alemanes que tocan este tema,<sup>19</sup> entre otras causas porque no significa

---

15 Ovidio, *loc. cit.*, vv. 248-249.

16 B. Lastra, *op. cit.*, p. 102.

17 N. Fernández Bravo, *art. cit.*, p. 358.

18 B. Lastra, *op. cit.*, p. 100.

19 N. Fernández Bravo, *art. cit.*, pp. 355-360.



salir de sí para llegar al otro, sino quedarse dentro, mirándose en un espejo, como Narciso.

De hecho, la locura también se invoca aquí, desde el principio, en relación con el protagonista, y será una sombra persistente a lo largo del relato. Ranieri acepta salir de Buenos Aires porque teme volverse loco y cree que realizando la obra que lo obsesiona podrá librarse de sus fantasmas. En otro momento, excusándose, pide a su amigo, el narrador, que no atribuya a locura su capricho de visitar el cementerio. Luego este mismo personaje le preguntará si está loco, al ver como reacciona frente a un intento suyo de tocar la estatua recién concluida. Y finalmente el propio narrador y el mayordomo atribuirán momentáneamente a locura los hechos inexplicables a que se han asomado. Con lo que, además, reproducen otro tópico genérico.

En conclusión, el protagonista del episodio de Ovidio había presenciado un hecho tan insólito como la animación de un simulacro de ser humano, y su reacción fue de felicidad, de la misma índole que las consecuencias. Y es que a Ovidio, poeta de uno de los clasicismos paradigmáticos, el del periodo de Augusto, lo que podía interesarle era el modo en que un artista era capaz de lograr la máxima perfección posible, la que presuponía no sólo la similitud con la naturaleza, sino incluso su superación, y desde luego, como parte de la obra en que aparece inserto el mito, le interesaba también el momento de la transformación de la estatua en mujer. Al narrador y a los personajes de un autor de ficciones fantásticas, en cambio, los intereses los llevaban en otras direcciones, y a esto en buena medida se deben los nuevos rasgos en la adaptación del mito, según he intentado mostrar. Lo que en el cuento se enfatiza, lo que se atenúa, lo que es necesario suplir o mutilar, más allá de cualquier detalle atribuible a un supuesto o real estilo de autor, puede proceder del cambio de estéticas, de la transición desde una poética clásica hasta una fantástica, de fuerte arraigo romántico.