

SOBRE LA REFERENCIALIDAD EN *L'ÈVE FUTURE* Y FOTOGRAFÍAS DE LA SALPÊTRIÈRE
THE REFERENTIALITY IN *L'ÈVE FUTURE* AND PHOTOGRAPHS OF THE SALPÊTRIÈRE

Paula ZORI

Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS)

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL RÍO NEGRO | San Carlos de Bariloche, Argentina

Contacto: pzori@unrn.edu.ar

Resumen

En *L'Ève future* (1886), las apariencias de Hadaly, creación tecnológica, y Alicia, mujer biológica, son idénticas. Sin embargo, una de ellas representa el ideal corrompido mientras que la otra adviene al mundo para erigirse en la nueva perfección futura. De esta manera, la copia, la imagen, desacredita a su referente. La implementación de la fotografía en la psicología experimental presenta una dinámica similar. Así, las imágenes tomadas a pacientes diagnosticadas con histeria en el hospital de la Salpêtrière se consolidan no sólo como medio de registro y archivo sino que, además, funcionan como fuentes de conocimiento que permiten evidenciar y diagnosticar algunos fenómenos: permiten ver más y mejor. En estos dos casos se puede apreciar cómo todas las partes del cuerpo —tanto las internas como las externas— se fragmentan y, luego, se decodifican en dos sentidos: uno que las hiperespecifica en segmentos discretos y otro que las generaliza en categorías de clasificación. En ambos se produce un efecto de aislamiento de la parte que lo aleja de la persona individual a la que pertenecía originalmente. La interferencia en la relación con el referente, que delatan ambos materiales, y la intención de estudiar y conocer los cuerpos femeninos, que devino en la posibilidad

Abstract

In *L'Ève future* (1886), the appearances of Hadaly, a technological creation, and Alicia, a biological woman, are identical. However, one of them represents the corrupted ideal while the other comes into the world to become the new perfection. In this way, the copy, the image, discredits its referent. The implementation of photography in the study of psychology presents a similar dynamics. Thus, the photographic images of patients diagnosed with hysteria in the hospital of Salpêtrière are consolidated not only as a recording and filing means but also serve as sources of knowledge that enable us to see and diagnose determined phenomena: they allow a clearer and more detailed vision. These two cases evince how all body parts—internal and external—are fragmented and then decoded in two ways: one that extremely specifies them into discrete segments and another that generalizes them into classification categories. In both cases, an effect of isolation of the part takes place, and it distances it from the individual person to which it originally belonged. The interference in the relationship with the referent, which both materials reveal, and the intention to study and learn about female bodies, which allowed to control them—to imitate and supplant them in *L'Ève*

de controlarlos —para imitarlo y suplantarlo en *L’Eve future*, y para diagnosticarlos en las fotografías de la Salpêtrière—, son los interrogantes principales del presente estudio.

Palabras clave: *Ciencia ficción* || *Intertextualidad*
 || *Civilización moderna* || *Novela francesa*
 || *Cuerpo humano en la literatura* || *Arte y fotografía* || *Fotografía en la literatura* || *Imagen corporal en la literatura* || *Androides en el arte*
 || *Mujeres en la literatura*

Keywords: *Science Fiction* || *Intertextuality* ||
Civilization, modern || *French fiction* || *Body, Human, in literature* || *Art and photography*
 || *Photography in literature* || *Body image in literature* || *Androids in art* || *Women in literature*

A pesar de su dispar inscripción disciplinar —el primero relativo a la literatura y el segundo a las ciencias médicas—, la creación de una mujer androide en *L’Eve future* y los estudios realizados en el hospital de la Salpêtrière ilustran dos procedimientos ejemplares de creación y control del cuerpo propios de la época en la que fueron producidos. Tanto la novela publicada en 1886 como las fotografías de las internas diagnosticadas con histeria tomadas durante las últimas décadas del siglo XIX tematizan el cuerpo de las mujeres representadas. Esto se hace con procedimientos que son —en la literatura y en la medicina— paralelamente rigurosos y ordenados, en sintonía con los requerimientos del estudio científico, y pretenciosos en los aspectos que luego deseaban ver reflejados, al punto de convertirlos en una ficcionalización. La síntesis de estas dos pretensiones son imágenes en las que puede identificarse una intención de aprehensión científica de las mujeres retratadas, pero en cuya representación final se produce un alejamiento del referente que le dio origen.

Aquí aparecen reflejados los aspectos que orientarán los interrogantes de las siguientes páginas. En primer lugar, delimitamos el corpus que nos convoca: *L’Eve future* de Villiers de L’Isle-Adam y las fotografías publicadas en *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1878). Asimismo, se da a la representación del cuerpo femenino el interés central que tiene tanto en la novela y en las fotografías como en las reflexiones que aquí nos proponemos. En este inicio, dicho interés aparece como un espíritu de época, más adelante caracterizado como moderno y con afición por la tecnología, que trasciende los límites disciplinares —la ciencia y el arte— y facilita una aprehensión e

imagen del cuerpo de la mujer como fragmentado en partes funcionales a un sistema, primero, corporal y, luego, de categorías de clasificación abstractas. Éstas devienen en un alejamiento o incluso aislamiento de la imagen final y el referente que le dio origen. La recuperación de las claves de lecturas aquí indicadas serán las que guiarán los cuestionamientos de las siguientes páginas.

En *L’Eve future*, la presentación de Alicia Crary —cuya belleza y estupidez atormentan a Lord Edwald al punto de querer terminar con su propia vida— pareciera indicar que su presencia como referente resulta fundamental. La desesperación que inunda la mente del enamorado lo lleva a hablar insistentemente de la mujer que embrujó su voluntad, por lo que Alicia, el objeto de su deseo, estará frecuentemente referida en los primeros capítulos de la novela a pesar de su ausencia física. Así como su recuerdo, su imagen también aparecerá en las conversaciones de Edison —protagonista de la novela y quien se propone generar una androide que suplante a la despreciable mujer— y Lord Edwald, ya sea por medio de numerosas descripciones o por la presencia de una pequeña fotografía que el joven guarda en su bolsillo. Todas las características físicas allí consignadas sirven para componer la apariencia de una mujer que posee una hermosura tal que es capaz de compararse con la cúspide de la perfección femenina: la Venus de Milo. Dichas afirmaciones se confirman con la llegada del personaje de Alicia a la escena narrativa al comienzo del sexto libro: “era, sin duda el original humano de aquella fotografía” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 211). Al considerar esta cita, *a priori*, podría pensarse que existe una relación de autoridad entre la modelo y la imagen, en este caso sólo fotográfica, que otorgaría determinado valor a la existencia de la mujer real como fuente primaria.

De manera similar, la serie de fotografías tomadas a las internas del hospital de la Salpêtrière pretendían ser interpretadas como copias de autoridad de las figuras que representaban. Estas imágenes, lejos de ser simples accidentes anecdóticos de los acontecimientos que se llevaban a cabo en la institución, fueron el corazón de un elaborado y minucioso plan de registro, clasificación y diagnóstico que tenía un objetivo triple: primero diagnosticar a las internas; luego, generar una clasificación de síntomas y tipos y, finalmente, educar a una comunidad médica. Así, las fotografías de la Salpêtrière eran compuestas y distribuidas como evidencia y, como tal, implican la doble presunción de que lo que allí se muestra es afín con una realidad inequívoca y que quienes

aparecían retratadas presentaban una relación de semejanza absoluta con los sujetos reales. En definitiva, se las interpreta como evidencia incuestionable de la realidad.

A pesar de la aparente relación de autoridad que parece trazarse en ambos casos entre referente y representación y a partir de la cual la imagen sería una mera extensión del original durante la ausencia, podemos evidenciar, en cada caso, algunos aspectos que complejizan la dinámica. De esta manera, la presunción de autoridad del original sobre la copia en *L’Eve future* atenta contra el núcleo narrativo que motiva la acción en la novela; es decir, si consideramos que Alicia tiene valor como fuente principal, la mujer artificial compuesta para suplantarla, lejos de lograrlo, sería un terrible recuerdo de quien imita. En lo que respecta a las fotografías de la Salpêtrière, a pesar de que éstas eran interpretadas como evidencia de la realidad, su utilización clínica requería que se estandarizaran las posturas y gestos allí retratados para producir un sistema aprehensible que permitiera entender mejor los males que sufrían todas las internas (pasadas, presentes y futuras) para su posterior estudio, enseñanza o aplicación en un tratamiento. Así, en ambos casos se genera un alejamiento entre las mujeres representadas y la imagen que se va a producir a partir de sus aspectos.

La revolución en los medios de representación que significó la aparición de la fotografía es tematizada en *L’Eve future* de manera explícita. Edison afirma que “los pintores imaginan, pero la fotografía nos habría transmitido la realidad positiva” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 35). Así, el acelerado desarrollo de nuevas tecnologías ópticas durante el *fin-de-siècle* produce un efecto de expansión de la visión subjetiva (Clúa, 2007: 183; Didi-Huberman, 2007: 50; Ruiz, 2019: 23). La utilización del término *positivo* en el fragmento de la novela de Villiers no es menor ya que no sólo refiere la dimensión de afirmación de la realidad que hemos explicitado hasta el momento, sino que además pone en juego la importancia de este medio como una herramienta propia de la ciencia. En efecto, la fotografía implica un valor convincente, de diagnóstico y ejemplo pedagógico, lo que la convierte en una fuente de evidencia científica (Montilla, 2016: 50), y su utilización en la producción de conocimientos encierra un valor de indicio, de pronóstico que la relaciona con el futuro (Didi-Huberman, 2007: 50-51). Ambos valores serán los que justificarán la impronta iconográfica del trabajo del director Jean-Martin Charcot en la Salpêtrière y lo que posibilitará que Edison utilice los registros visuales que posee de Evelyn —otra de

las mujeres que aparecen y se analizan en la novela de Villiers— como herramienta para examinar su cuerpo y alma (Lathers, 1997: 54).

El prólogo de la primera publicación médica ilustrada por fotografías —sólo siete años anterior al primer volumen de la iconografía de la Salpêtrière— indica que allí se incluye una serie de planchas donde “la vérité est toujours supérieure à celle de tout autre genre d’iconographie” (Montméja y Bourville, 1869: xi). En efecto, la fotografía como dispositivo de representación de la realidad no sólo se erigió como una evidencia de verdad absoluta (Didi-Huberman, 2007: 84), sino que además consolidó un género superior, que mejoraba las posibilidades de registro (Ruiz, 2019: 31). Las consecuencias de este nuevo realismo fotográfico no sólo afectaron el estatuto de los medios de copia de la realidad —el dibujo y la pintura como privilegiados en el ejemplo del estudio de la medicina—; también impactó en la valoración de la percepción humana. En este contexto, se consideró que el ojo y los procedimientos para observar el entorno —incluso los que seguían un método científico— perdieron precisión. Charcot solía comparar la metodología que empleaba con sus internas con aquellas que realizaban los fotógrafos y así lograba que sus procedimientos de observación y procesamiento de la información se valoraran con estimación similar a la del medio fotográfico (Didi-Huberman, 2007: 45).

Ahora bien, a pesar de que, como hemos evidenciado, *L’Eve future* reconoce el novedoso rol que la fotografía encarnó respecto al valor de objetividad, la novela presenta giros narrativos que cuestionan esta verdad al afirmarla: poco después de erigirla como un medio que presenta la realidad positiva, se lamenta por una serie de hechos históricos y mitológicos de los que, por la tardía invención de la técnica, no poseemos registro verídico, tales como el momento en el que Perseo cortó la cabeza de Medusa. Así, Edison, el sabio e intelectual, sufre por la inexistencia de un medio técnico propio del mundo de la ciencia para captar una escena perteneciente al mundo de la imaginación (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 35). Si bien se establece una distinción clara entre pintura e imaginación y fotografía y realidad, inmediatamente después las presenta como equivalentes hasta el punto de no poder distinguir las.

Anne Deneys (1986) afirma que *L’Eve future* es una apuesta por generar una reconciliación entre los valores positivos que se relacionan con lo material y aspiraciones metafísicas relacionadas con la trascendencia. Asimismo, sostiene que la novela refleja una crisis de distinción que tiene lugar en su contexto de producción y no permite identificar ni distinguir claramente una serie de opuestos como la naturaleza y el

artefacto, el bien y el mal, lo animado y lo inanimado y, de interés particular de nuestra pregunta de análisis, el original y la copia (Deneys, 1986: 176; Kelly, 2007: 126). El reconocimiento de esta crisis de distinción explica la naturaleza híbrida de la composición de Villiers. En este sentido, Deneys (1986: 186) sostiene que *L’Eve future* está compuesta desde dos lugares de enunciación: por un lado, emplea un tono irónico para construir la acción desde un plano realista y, por otro, utiliza un discurso sublime que construye un escenario fantástico. Si bien estos discursos podrían ser interpretados como opuestos, en la novela de Villiers se presentan de manera alternada e integral y componen un escenario que se vale de ambas estéticas.

Podemos identificar una hibridación genérica similar en las imágenes de la Salpêtrière. Con anterioridad señalamos que el advenimiento de la fotografía habilitó un nuevo tipo de realismo cuyo valor de verdad se consideraba superior a cualquier otro medio de registro; sin embargo, los retratos de las internas suelen ser referidos como composiciones sublimes (Didi-Huberman, 2007: 13). Sostener que composiciones que fueron producidas con el objetivo de ilustrar, comprender, clasificar y enseñar producen un efecto de desborde y descontrol parece contradictorio. La paradoja aumenta al considerar que las imágenes se presentaban como una herramienta de tratamiento y cura de las pacientes; sin embargo, los índices de alta de la institución eran nulos. Didi-Huberman (2007: 14-16) señalará que lo que ocurrió en la Salpêtrière durante el *fin-de-siècle* fue, en verdad, la construcción de una mitología de la locura y que todo lo que salió de allí es una hipocresía, la creación de una verdad por medios ficticios. En *Los endemoniados del arte* (1887), Charcot y Paul Richer analizan de manera exhaustiva distintas ilustraciones de endemoniados de la historia del arte porque, según indican en el prólogo, la mirada atenta de los artistas estuvo allí abocada a registrar los efectos de la histeria, sólo que aún no la llamaban por ese nombre (Charcot y Richer, 2000: 4). Concluirán que la persona que mejor ha sabido representar los males de la histeria fue Peter Paul Rubens (Charcot y Richer, 2000: 13) sin considerar nunca la “pictorialidad barroca de lo demoníaco” (Montilla, 2016: 73) que influencia dichas obras. En efecto, el método propuesto por Charcot tiene una impronta iconográfica que la relaciona con la mirada atenta del pintor, y, asimismo, los límites entre producción científica y artística nunca son claros: ambos estamentos se retroalimentan de manera natural. La fabricación de una iconografía de la histeria tan precisa y tan relacionada con las posiciones que han tomado los cuerpos en

la historia de las artes es lo que permite que las internas comprendan que, para ser retratadas, tienen que desempeñar una performance impactante y que respete los lineamientos previamente establecidos por los médicos (Clúa, 2007: 193).

Un análisis de las figuras femeninas de *L'Eve future* siguiendo el esquema de doble enunciación que señalamos con anterioridad brindará más claridad a la hibridación de géneros durante el *fin-de-siècle*. Así, el personaje de Alicia es presentado con un tono irónico mientras que Hadaly, la mujer artificial, con un discurso fantástico. Uno de ellos atiende y crítica la verdad contemporánea a la par que el otro ilustra un mundo alterno que nos proyecta hacia un futuro mejor en el que la crisis de distinción se ve resarcida o, más precisamente, deja de ser un problema (Deneys, 1986: 176). La fe en el poder de mejorar la realidad que poseen las capacidades técnicas de Edison son tales que el inventor señala que debe tener cuidado de no dotar a su copia de un exceso de perfección que le impida cumplir correctamente con su objetivo de suplantar a Alicia: “el escollo que hay que evitar ahora es que el *fic-simile* no supere, físicamente, al modelo” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 86).

Una vez más, los dichos de Edison presentan un entramado argumental complejo y se manifiestan de manera paradójica con otras afirmaciones del mismo personaje. En el fragmento citado, queda claro, la androide podría, sin mucho esfuerzo, ser mucho más bella que la mujer biológica. Sin embargo, como señalamos con anterioridad, la descripción de Alicia la convierte en un doble de la Venus de Milo: “¡Es, efectivamente, la famosa Venus del escultor desconocido!” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 80). Esta mujer es una reproducción exacta del ideal de belleza de la antigüedad y, por extensión, de la producción artística canónica de la humanidad. En este sentido, el esquema dual que elaboramos en el párrafo precedente se vuelve aquí una tríada que posiciona a Alicia y Hadaly en relación directa con la Venus, un mismo rostro que oculta valores culturales absolutamente dispares: Venus como la riqueza y abundancia del origen de las artes, Alicia como el estandarte de los valores corrompidos de la modernidad, y Hadaly como la esperanza de la perfección futura. Es una misma imagen que encierra el ideal y la corrupción y, al mismo tiempo, el origen y el futuro. Ahora bien, la caracterización de Alicia como idéntica a la Venus implica una particular interpretación de lo que se considera real; para Villiers, lo conocido como real sólo es una copia (Hauskeller, 2014: 36). Aquí podemos apreciar que los órdenes de referencialidad están alterados: no es ya el arte el que imita al mundo sino a la inversa. En

este escenario resulta imposible establecer roles claros de referencia y representación, y, así, el rol de Alicia como modelo para Hadaly se diluye.

Hemos señalado que la enamorada de Lord Ewald tiene una frecuente presencia en la narración, pero sólo como referencia (Lathers, 1997: 87). El aspecto de Alicia está plenamente subyugado a la presencia de la fotografía y, como señala Sascha Hosters (2018: 71), esto evidencia la inestabilidad de su significado como fuente original. Así como podemos decir que, en la novela, la construcción de la significación de este personaje es compleja y paradójica, también podemos afirmar que la escisión de la imagen y el cuerpo que le dio origen en el método iconográfico utilizado en la Salpêtrière era un objetivo perseguido de manera explícita. En efecto, los mecanismos de diagnóstico pretendían que las fotografías captaran la imagen de la histeria —no de las pacientes— y suplantarán a la interna cuando ya no estuviera presente o se completara el proceso de registro y ya no fuera necesaria (Montilla, 2016: 53-54).

En este punto, se vuelve necesario mencionar la influencia de una de las características que la fotografía como medio de producción de imágenes tiene en los procesos de presentación —y creación— de mujeres: la posibilidad de la reproducción técnica de dichas producciones.¹ A diferencia de la ilustración pictórica, las posibilidades técnicas de producción fotográfica permitían la generación de un sinnúmero de copias que convertirían a una única imagen en inmortal. Sin embargo, señala Allison De Fren (2009: 258), la trascendencia del objeto visual implica un costo que desestabiliza la interpretación tradicional de la belleza y, también, del mundo de las apariencias.

Una vez más, el abordaje de *L’Eve future* es paradójico. Ya hemos referido la representación del rostro de Hadaly —o de la Venus, o el de Alicia— como una única apariencia hermosa que muestra significados intrínsecamente diferentes y, en efecto, la androide es presentada por Edison como un ser eterno que jamás morirá ni modificará su aspecto ideal (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 196). Sin embargo, su creador —quién puede copiar su imagen al infinito— se burla de la posibilidad de generar una segunda Hadaly (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 187). La industria y producción en masa son, en efecto, el enemigo del ideal clásico y por ello la naturaleza técnica de la nueva mujer artificial es motivo de risa. El origen, los valores clásicos y el futuro entran aquí una vez

¹ Los trabajos de Susan Buck-Morss (1992) y W.J. Thomas. Mitchell (2003) representan revisiones del concepto de *reproductibilidad técnica* que ilustran de manera interesante los conceptos de la medicina como herramienta para generar cuerpos pasivos y la alteración de la relación entre copia y original trabajados en el presente artículo.

más en cortocircuito. A pesar de la risa de Edison, la reproductibilidad de imágenes es parte esencial del mecanismo de producción de la nueva apariencia de la androide: el aspecto de Alicia será grabado en el cuerpo de Hadaly por medio de la fotoescultura, mecanismo que requiere veintiún fotografías del objeto a reproducir que servirán para moldear otro material que las imitará. Como podemos apreciar, aunque Edison insiste en que Hadaly es única, su imagen copiada se remonta a mucho más que una.

A diferencia de la novela, el compromiso de la Salpêtrière por producir un conjunto abundante y reproducible de imágenes fue perseguido de manera sistemática. En efecto, la institución puede ser referida como la más grande y ambiciosa máquina óptica del *fin-de-siècle* (Montilla, 2016: 51). Con anterioridad, hemos indicado que la identificación y clasificación de una serie de caracteres iconográficos permitía la creación de una performance que las internas podían aprender y ejecutar; en este sentido la histeria era un mal imitativo. Así pues, señala Clúa (2007: 192), el estudio de la histeria de finales del siglo XIX es el discurso que ficcionaliza con más fuerza los cuerpos de las mujeres, hasta poder compararse con las exhibiciones de autómatas tan populares durante el periodo. Este carácter performático revela al estudio desarrollado en la Salpêtrière como una narración y además enfatiza su carácter repetitivo, la creación sistemática de una serie de imágenes determinadas. En este contexto, la histeria puede ser comprendida como una respuesta a un vacío iconográfico gestual que queda vacante en el nuevo sistema de percepción del entorno ya mencionado (Ruiz, 2019: 28). En efecto, es la prolongación de la vista funcional la que permite la representación de una serie discreta de imágenes —gestos y posturas referidas como de facies—, y esto otorga un nuevo valor a la repetición (Didi-Huberman, 2007: 39), uno en el que la recurrencia de una misma imagen significaba una ampliación del conocimiento y no una redundancia. Tal como indica De Fren, Didi-Huberman (2007: 82) reconoce que las facies y su identificación tiene un costo: la pérdida del aura de la imagen y, por ello, la pérdida del valor artístico tradicional.

En un intento por explicar el efecto del arte contemporáneo luego de la época de la reproductibilidad técnica, Didi-Huberman (1997: 99) sostendrá que los objetos visuales de la modernidad responden, igual que los antiguos, a una relación dialéctica en la que la interacción entre espectador y representación excede el acto concreto de observar y permanecer delante de un objeto determinado. Lejos de negar los postulados de Walter Benjamin que identifican a la modernidad como la decadencia del aura

de la obra artística —es decir, de aquel entramado particular de tiempo y espacio que convertía al objeto artístico y su consumo en único e irrepetible—, Didi-Huberman sostiene que la nueva experiencia de contemplación artística excede las características de autenticidad de la obra en cuestión. En este escenario, la relación dialéctica entre espectador y obra suplanta el efecto del aura en el pasado. A diferencia del aura descrita por Benjamin —que requiere un valor de autenticidad y singularidad para conmover al espectador— la relación dialéctica de Didi-Huberman necesita que la imagen y quien la observa estén conectados por medio de una memoria colectiva que genere un efecto simultáneo y paradójico de cercanía y lejanía espacial y temporal. Mientras que la primera se relaciona con la exclusividad, la segunda lo hace con la multiplicidad de expresiones culturales. Así, en el desarrollo de su vida autónoma, la imagen se divorcia de su referente original. En el discurso final que Hadaly —cuando luce ya la imagen de Alicia— le dedica a Ewald para convencerlo de que la acepte como su compañera, la autómatas evoca los efectos de esta relación dialéctica. Señala: “tengo tantas mujeres en mí que ningún harén podría contenerlas. ¡Deséalo, y serán!” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 250). Su imagen, reconoce, no sólo no apela a aquella tonta y vacía mujer que le dio forma, sino que además lo hace a una infinidad de sentidos y significaciones que la excede por completo.

Ahora bien, aunque Didi-Huberman reconozca la decadencia del aura clásica y sostenga que la nueva imagen artística se caracteriza por una relación dialéctica, también identifica las similitudes que existen entre estos dos fenómenos. El autor concluye que en el objeto visual moderno y la relación que el espectador establece con él se construye un nuevo tipo de aura, una que, como ya señalamos, es dialéctica (Didi-Huberman, 1997: 93). Marie Lathers (1997) indica que *L’Eve future* es un gesto de resistencia ante la decadencia del aura: “Hadaly is thus a product of modernity’s paradoxical enterprise: the preservation of aura in an artificial world” (137). De manera paradójica, indica la autora, esta mujer artificial “must be an original [...] Hadaly’s refusal to submit to an existence as mere copy; she would instead assume the aura of an authentic work of art” (Lathers, 1997: 71). Así, para que la autónoma cumpla con el objetivo que le fue asignado, debe erigirse como la única. Edison es consciente de la necesidad de esta acción y la refiere de manera explícita: “la futura Alicia (hablo de la real, no de la viviente)” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 112).

El advenimiento de estas tecnologías ópticas, la fotografía entre ellas, produjo un efecto transformador en la interpretación de los cuerpos y de lo que se considera natural. Dorothy Kelly (2007) sostiene que Hadaly no es el único personaje de la novela que ha sido grabado con una identidad nueva y, por ello, es artificial. La autora advierte que Alicia tiene en su interior todos los códigos de comportamiento modernos que responden a una idiosincrasia burguesa. Su vida está abocada al utilitarismo, la superficialidad y la fugacidad del mundo moderno. Kelly (2007) indica que “this real woman is but an artificial product of her surroundings; she is the artificial doll” (127). Desde el punto de vista de Lord Ewald, esta realidad es una tragedia porque a pesar de que, como le señala Edison, “tiene el ideal grabado en el fondo del corazón” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 156), no consigue transmitirlo a su amada cuya alma está inevitablemente corrompida por los valores e intereses burgueses (Kelly, 2007: 128). Lo despreciable del personaje de Alicia es que su apariencia la presenta como el ideal, pero su espíritu la vuelve insignificante: un cielo a ras de la tierra (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 66). Considerando al signo de superficialidad y artificialidad que caracterizan a la modernidad y sus cambios y que la personalidad de esta mujer es el resultado de sus influencias, una vez más, su posible valoración como un ser natural se ve cuestionada: “tal criatura nunca será más que una muñeca insensible y sin inteligencia” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 91).

Ahora bien, aquello que convierte al cuerpo de Alicia en artificial es el reconocimiento de que su voluntad está guiada por una serie de normas que condicionan su accionar. La interpretación de las personas como dispositivos en los que se imprime y manifiesta una serie de códigos específicos tiene directa relación con la influencia de las nuevas tecnologías de observación y diagnóstico de los cuerpos que se implementaron en la medicina (Kelly, 2007: 134). Así como la fotografía estuvo acompañada por la impresión de que antes de ella no se había observado con la misma certeza, los distintos aparatos de medición y observación de los cuerpos y sus síntomas los convierte en un conjunto de cifras y criterios. Devienen, así, en un lenguaje y su estudio, en una gramática. La fragmentación del cuerpo en categorías y procesos determinados es lo que, en *L’Eve future*, permitirá concebir la creación de una mujer artificial (Kelly, 2007: 136). Si consideramos el método iconográfico que Charcot utiliza en la Salpêtrière, encontraremos las mismas ideas y expresiones. Didi-Huberman (2007: 41) señala que el síntoma manifiesto en los cuerpos de las internas de la institución era

para Charcot signo de una lengua que él hablaba a la perfección; cada gesto y reacción era parte de un alfabeto de signos visibles en los cuerpos. Así, las histéricas son pensadas como superficies vacías donde se plasman las intenciones del observador (Clúa, 2007). Son, al igual que Alicia, cuerpos en los que se imprimen de manera forzada —o artificial—, primero, códigos de comportamientos y, luego, significados.

En *L’Eve future* abundan las escenas en las que se examinan los personajes femeninos. Estos estudios siempre se realizan de manera pausada, atenta y progresiva a pesar de que la materia de análisis sea muy dispar en cada caso —los comentarios y pareceres que Ewald tiene de Alicia, las imágenes fílmicas y objetos que Edison conserva de Evelyn, y los circuitos y piezas internas que conforman a Hadaly—. La novela cuenta con un capítulo que lleva por título “disección” y narra la atenta descripción que Edison realiza del interior de la autómatas. Cada una de sus partes es identificada como una porción de un sistema general que imita los órganos y conexiones de un cuerpo biológico, y —tal como indica el inventor— todos ellos eran fundamentales, “pues sin ello Hadaly no habría sido completamente humana” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 111). Aquí, la humanidad es interpretada como una serie de fragmentos fisiológicos apropiadamente identificados en su singularidad y en su valor como sistema.

En un intento por convencer a Lord Ewald de que acepte a Hadaly como su compañera de vida, Edison trata a su creación mecánica como si fuera un cuerpo humano diseccionado. Tal como indica Kelly (2007: 141), el tratamiento de lo inorgánico como orgánico es una constante en la novela. Asimismo, podemos realizar la operación inversa ya que, como hemos adelantado en los párrafos precedentes, los mecanismos de estudio y diagnóstico de la medicina —en su afán por organizar su funcionamiento en una serie de principios aprehensibles— tendían a interpretar a los cuerpos vivos como máquinas técnicas. El método utilizado en la Salpêtrière es, en efecto, un proceso de estandarización de los signos externos para lograr un esquema de diagnóstico funcional. De esta manera, “la fotografía, por tanto, debía cristalizar ejemplarmente el caso en cuadro: no en un cuadro extensivo, sino en un cuadro en el que el Tipo se condensaría en una única imagen, o en una serie unívoca de imágenes: la facies” (Didi-Huberman, 2007: 68). En estos dos casos se puede apreciar cómo todas las partes del cuerpo —tanto las internas como las externas— se fragmentan y, luego, decodifican en dos sentidos: uno que las hiperespecifica en segmentos discretos y otro que las

generaliza en categorías de clasificación; en ambos se produce un efecto de aislamiento de la parte que lo aleja de la persona individual al que pertenecía originalmente.

Ahora bien, la implementación de los métodos de clasificación y diagnóstico que hemos citado hasta el momento parte del interés y creencia que motiva la acción de Edison en la novela: el dominio de los cuerpos. La intención de producir una nueva mujer para suplantar y olvidar a otra que no podía ser controlada es una ilustración muy clara de las ambiciosas pretensiones que el estudio y análisis de los cuerpos generó. No obstante, tal como indica De Fren (2009: 239), *L'Eve future* representa un complejo discurso que tematiza las preocupaciones relativas a la posibilidad de dominación de los cuerpos y que, en la literatura, se manifiesta en la ansiedad por el mito de Pigmalión. De esta manera, en la novela el dominio de los cuerpos se manifiesta como una inquietud más que como una certeza. El interés por —y el modo de retratar a— las mujeres histéricas de la época es un síntoma de esta ansiedad.

Ya hemos señalado lo paradójico que resulta que a pesar de que las fotografías de la Salpêtrière eran parte de un mecanismo de estudio y diagnóstico que buscaba entender y controlar a las internas, éstas pueden ser interpretadas como sublimes, es decir, con una naturaleza que las vuelve inaprensibles y, por extensión, incontrolables (Didi-Huberman, 2007: 13). Al considerar las representaciones femeninas de *L'Eve future*, Lathers (1997: 74) reconoce que el autor no ignoró las reflexiones en torno a la histeria de su periodo e incluyó en la narración numerosas referencias: en múltiples momentos se puede comprender el comportamiento de las mujeres que inciden en el relato como manifestaciones propias de un comportamiento hipnótico que —tal como lo muestran las fotografías— era uno de los tratamientos utilizados con las internas de la Salpêtrière. Lathers sostiene que la interpretación de la hipnosis como cura o como síntoma no está clara ya que el proceso de catalepsia tenía manifestaciones físicas que resultaban idénticas a las producidas por la hipnosis inducida: un estado de pasividad absoluta, un teatro de la inmovilidad (Abejón, 2017: 216). Montilla (2016: 78) es muy enfática respecto a esta característica ya que señala que los estados de hipnosis —sintomáticos o inducidos— pueden compararse con el aspecto que poseen las muñecas o los autómatas. Por ello, las numerosas escenas de la novela en las que aparecen mujeres yacentes o en trances de suspensión de la voluntad pueden ser interpretados como retratos de cuadros histéricos.

En efecto, la pretensión de aprehender los cuerpos en una serie de variables concretas que la época ponderó con tanto empeño y confianza genera una falta de sensación de control de los mismos que, como hemos señalado, puede cuestionarse en múltiples aspectos, y tanto las fotografías de la Salpêtrière como *L’Eve future* son un ejemplo de ello. Ahora bien, en los párrafos precedentes hemos explorado la presunta capacidad de la ciencia y medicina de la época para aprehender los cuerpos biológicos y los significados contradictorios que genera esta pretensión. Como indicamos, la producción de modelos y sistemas de clasificación estandarizados alejan el resultado de la particularidad de sus referentes. Así, la evidencia se vuelve abstracta. Si bien hasta el momento hemos hablado de la incidencia de estas creencias en la interpretación de los cuerpos biológicos, los hechos narrados en *L’Eve future* nos permiten hacer una reflexión similar respecto al cuerpo de la androide.

El cuerpo de Hadaly es esencialmente paradójico. Como hemos señalado, una parte de su composición se construye por medio de descripciones técnicas —aquí se evidencia lo bien informado que estaba Villiers porque utiliza términos rigurosos y novedosos de las ciencias contemporáneas al momento de su escritura— y, al mismo tiempo, la simple idea de su creación tiene una carga altamente imaginativa. La androide es símbolo de una oposición entre la técnica y la imaginación. Y esta última (a pesar de haber sido rechazada por la razón) se ve reflejado en las producciones técnicas (Matton, 1985: 45; Deneys, 1986: 175). Sin embargo, incluso aunque la ciencia coloque a lo sobrenatural en un segundo lugar, en Villiers es la ciencia lo que permite que la fantasía se manifieste: “That is because good science is an art, an art of creation [...] the two have the same performative function, that of an idea that is materialized to create a new entity” (Kelly, 2007: 149). Podemos encontrar un buen ejemplo de esta idea en el momento mismo en el que el personaje de Edison aparece por primera vez en el libro y su descripción se realiza en oposición al perfil del pintor romántico Gustave Doré: “sus dos fotografías de aquel entonces, fundidas en el estereoscopio, despiertan esa impresión intelectual de que ciertas efigies de razas superiores no se realizan plenamente sino bajo una moneda de figuras, diseminadas en la humanidad” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 15). La identificación del inventor y el artista como un mismo tipo de genio evidencian la interpretación que hace la novela de la ciencia y el arte como una expresión afín.

Así como sostenemos que el cuerpo de la androide es el resultado de una mixtura entre materialidad e imaginación, si seguimos la postura de Wendy Steiner, podemos señalar que Alicia, como la modelo que brinda su imagen para la creación de Hadaly, tiene también una naturaleza mixta. La autora sostiene que “the model—a person who “poses”—is an important link between reality and artwork, since she is both a human being and an idealization, abstraction, representation of herself. She is reality mobilized for art, her appearance participating in both realms” (Steiner, 2001: 220). Asimismo, en la figura de la modelo siempre hay un valor de futuro que la conecta con el espíritu de previsión que reina en la producción de conocimiento propio de la ciencia y de la literatura. En cuanto que fuente para un trabajo que será producido a costa de su existencia, la modelo es una materialidad que se proyecta a un tiempo que aún no existe e, irónicamente, su valor como materialidad desaparece cuando la obra está terminada (Steiner, 2010: 14). Con anterioridad, señalamos que la consolidación de un aura moderna significaba la construcción de una imagen que existe como si tuviese vida propia. La emancipación de la modelo y la obra propia de la teoría de Steiner resulta interesante para pensar en la posibilidad de la construcción de una imagen que exista sin conexión a su referente.

Ahora bien, uno de los requerimientos para la consolidación del aura dialéctica tal como lo presenta Didi-Huberman es el mecanismo moderno de reproductibilidad de la imagen y, al mismo tiempo, necesita un sistema de producción, distribución y comercialización de imágenes que sostenga y aliente esa superproducción de obras. Por ello, la existencia de una imagen escindida de su referente está directamente relacionada con una sociedad del espectáculo. Tanto *L’Eve future* como la Salpêtrière han sido catalogadas, en distintas ocasiones y por distintas personas, como museos. La primera, como uno que coloca en exposición cuerpos y objetos del pasado y del futuro (Lathers, 1997: 65). La segunda, como un museo patológico vivo o enorme emporio de miserias humanas (Didi-Huberman, 2007: 28). En la Salpêtrière, la clínica se convirtió en espectáculo e, irónicamente, los males de las internas —mientras eran retratadas— empeoraban (Didi-Huberman, 2007: 8). Didi-Huberman (2007: 13) dirá que la espectacularización de los procedimientos médicos durante el capítulo de fines del siglo XIX en la Salpêtrière fue tal que puede ser interpretado como parte de la historia del arte.

Sin embargo, el origen de este capítulo tan particular puede encontrarse en la historia porque la puesta en escena como medio para estudiar y enseñar los secretos del

cuerpo es una herencia de las disecciones y los estudios anatómicos del Renacimiento (De Fren, 2009: 248). En efecto, el teatro y la exhibición de los conocimientos relativos al cuerpo y sus males tienen una larga tradición, y los valores de objetividad y ficcionalización se entremezclan. Sin embargo, en la Salpêtrière no podía utilizarse el mismo método de estudio que en el Renacimiento porque sus pacientes estaban vivas. Como la disección no era una opción viable para contemplar el interior de estas mujeres, su método se concentró en el refinamiento de la mirada como herramienta de análisis clínico. Didi-Huberman (2007: 18) señala que el método de la psicología experimental acarrea un problema porque supone un constante mecanismo para figurar y llevar a escena, pero siempre al límite de una falsificación. Y aquí, indica, aparece la paradoja de la evidencia espectacular (Didi-Huberman, 2007: 82). La gran máquina óptica en la que se convirtió la Salpêtrière exponía a las internas a una visualidad sistematizada que —lejos de cumplir su cometido de registrar cada uno de los cambios que ocurrían en esos cuerpos— generaba un ambiente ficcionalizado en el cual los pacientes se veían obligados a posar sin cesar. Y, así, el límite entre realidad y puesta en escena era imposible de distinguir.

De manera similar, el análisis al que son sometidos los personajes femeninos de *L’Eve future* hace que sus imágenes —fotográficas, fílmicas o fotoesculpidas— sean sometidas una y otra vez a la inspección, clasificación y cuestionamiento. Sus significaciones, objetivos y valor intrínseco son abordados y presentados una y otra vez siempre implementando un tono certero, de verdad revelada. Sin embargo, como hemos desarrollado a lo largo de estas páginas, la novela de Villiers de L’Isle-Adam se caracteriza por un tono esencialmente paradójico: lo que parece casi nunca es. A pesar del convencimiento de la voz de Edison, necesita volver una y otra vez a los mismos temas, explicar una y otra vez la naturaleza de la mujer y cada uno de los aspectos de los personajes femeninos que lo rodean desde distintos ángulos y puntos de vista. Así, la lección final, la verdad inequívoca nunca llega. Lo que sí ocurre es que en el proceso se crea una sala de exposición, física o imaginaria, donde todos los personajes femeninos se colocan para su estudio: una continua espectacularización de su existencia.

En el desarrollo de las páginas precedentes hemos explorado algunos efectos puntuales que la implementación de las nuevas tecnologías ópticas produjo en la interpretación y tratamiento de los cuerpos de las mujeres retratadas en *L’Eve future* y en las fotografías de la Salpêtrière en relación con los valores de referencialidad del original

y la copia. El análisis que realizamos en la primera parte indaga los efectos que el advenimiento de la fotografía provocó en el corpus seleccionado y evidencia que a pesar de que hay un reconocimiento del valor de verdad absoluta con el que solían estar impregnadas las imágenes fotográficas, ambas producciones abundan en discursos que confunden con insistencia y alternancia la valoración de las imágenes producidas por la ciencia o el arte como fantásticas o positivas. La identificación de estos discursos ambiguos también fue tema en la segunda parte del presente artículo, donde indagamos los efectos de reproducibilidad técnica de las imágenes. Así, la repetición y copia al infinito de los cuerpos —en un sentido material en *L’Eve future* y en un sentido performativo en la Salpêtrière— encarna un cuestionamiento de los valores de representación tradicionales y, por extensión, respecto a las relaciones de referencialidad. En la tercera parte del artículo —aquella que considera la interpretación del cuerpo como un código— revisamos el constante análisis de las mujeres como síntoma de una ansiedad de época que, lejos de brindar mayor control sobre los mismos, delata una carencia de certeza en relación con la definición de su naturaleza. En la última parte del artículo consideramos la constante espectacularización de estos cuerpos y cómo los escenarios, imaginarios o reales, de *L’Eve future* y de la Salpêtrière devienen museos y las mujeres que los ocupan en objetos de observación similares a obras de arte. Como señalamos, los aspectos que, de manera progresiva, hemos considerado aquí producen una serie de alteraciones en el modo en que se interpreta la verdad y la realidad que se plasma en un alejamiento respecto al referente de la imagen producida.

Referencias bibliográficas

- ABEIJÓN, Matías. (2019). “El cuerpo histérico en las experiencias clínicas de la Salpêtrière. Un análisis performativo”. *Teoría y Crítica de la Psicología*, 12, 206-222. <https://www.teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/247>.
- BUCK-MORSS, Susan. (1992). “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*, 62, 3-41. <https://doi.org/10.2307/778700>.
- CHARCOT, Jean Martin; RICHER, Paul. (2000). *Los endemoniados en el arte* (Angel Cagigas, Trad.). Del Lunar.

- CLÚA, Isabel. (2007). "Género, cuerpo y performatividad". En Meri Torras (Coord.), *Cuerpo e identidad I* (pp. 181-217). Ediciones UAB.
- DE FREN, Allison. (2009). "The Anatomical Gaze in *Tomorrow's Eve*". *Science Fiction Studies*, 36(2), 235-265.
- DENEYS, Anne. (1986). "L'Avenir-femme au futur antérieur. L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam". *Cahiers de Fontenay*, (44-45), 172-191. <https://doi.org/10.3406/cafon.1986.1406>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira* (Horacio Pons, Trad.). Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2007). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Tania Arias y Rafael Jackson, Trad.). Cátedra.
- HAUSKELLER, Michael. (2014). *Sex and the Posthuman Condition*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137393500>.
- HOSTERS, Sascha. (2018). *Short Circuits of Reality* (Tesis doctoral, Rutgers University, Estados Unidos). Recuperado de <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/59114/>.
- KELLY, Dorothy. (2007). *Reconstructing Woman. From Fiction to Reality in the Nineteenth-Century French Novel*. Penn State University Press. <https://doi.org/10.1515/9780271034966>.
- LATHERS, Marie. (1997). *The Aesthetics of Artifice. Villiers's L'Ève Future*. University of North Carolina Press.
- MATTON, Sylvain. (1985). "Le Jeu de la technique et de l'imaginaire dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam". *Les Études Philosophiques*, (1), 45-56. <https://www.jstor.org/stable/20848138>.
- MITCHELL, W.J. Thomas. (2003). "The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction". *Modernism/modernity*, 10(3), 481-500. <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0067>.
- MONTILLA, Julia. (2016) *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Brumaria.
- MONTMÉJA, A. de; BOURNEVILLE, Désiré Magloire. (1869). "Avant-Propos". *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, (1), XI-XII. <https://patrimoine.sorbonne-universite.fr/fonds/item/3492-revue-photographique-des-hopitaux-de-paris-1ere-annee?offset=15>.

- RUIZ, Paula Arantzazu. (2019) “Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico ‘fin-de-siècle’ y las vanguardias artísticas”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 19, 19-44. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2019.v2i19.6644>.
- STEINER, Wendy. (2001). *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-century Art*. The Free Press.
- STEINER, Wendy. (2010). *The Real Real Thing*. University of Chicago Press.
- VILLIERS DE L’ISLE-ADAM. (1944 [1886]). *La Eva futura*. Zig-Zag.