



**GRADO EN LENGUA Y LITERATURA**  
**ALEMANAS**  
**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**CURSO 2015/2016**

**TÍTULO:** Motivos, relaciones y perspectivas en *Valerie oder Das unerzogene Auge*, de Erica Pedretti

**AUTORA:** Natalia Pérez Sancho

Fecha:	VºBº del tutor:
Firma:	Firma:

## Índice

Introducción.....	3
1. Contexto y antecedentes.....	5
2. El proceso de Valerie: enfermedad y muerte.....	6
2.1. Progresión: el motivo de la enfermedad.....	6
2.2. Final: el motivo de la muerte.....	11
3. El proceso de Franz: arte y modelaje.....	15
3.1. Obsesión: el motivo del arte.....	15
3.2. Posesión: el motivo del modelaje.....	20
4. Relaciones y confluencias.....	23
4.1. La progresión de la obsesión: enfermedad y arte.....	23
4.1.1. Desde la perspectiva de la enfermedad.....	24
4.2. El final de la posesión: muerte y modelaje.....	25
4.2.1. Desde una perspectiva feminista.....	26
5. Conclusiones.....	28
6. Bibliografía.....	29

## Introducción

Para el presente trabajo tenemos como objetivo principal la realización de un análisis literario de la obra *Valerie oder Das unerzogene Auge*, de la autora Erica Pedretti, centrándonos sobre todo en los aspectos simbólicos y en los motivos literarios más presentes a lo largo de la obra. Como objetivos secundarios buscamos, con ayuda de los conocimientos sobre interpretación literaria adquiridos en la carrera y con los estudios sobre la obra incluidos en la bibliografía, reconocer dichos símbolos y motivos, exponerlos y analizarlos, en relación con el resto de la obra, su contexto y sus antecedentes, de manera que hagamos un análisis simbólico, aislado primero y en conjunto después, de algunos de los temas y motivos que aparecen en la obra.

La organización del trabajo es la siguiente: en una primera parte analizaremos por separado los motivos que consideramos más importantes, y en una segunda expondremos otros dos motivos que se componen de una fusión entre los anteriores, precipitada por la manera en la que estos se tratan en la novela. Nuestro trabajo se dividirá en cuatro apartados: contexto y antecedentes, el proceso de Valerie, el proceso de Franz, y relaciones y confluencias. A su vez, el apartado del proceso de Valerie está compuesto por los dos motivos principales que moldean al personaje: la enfermedad y la muerte, siguiendo la misma estrategia en el apartado del proceso de Franz, pero siendo esta vez los motivos el arte y el modelaje. Por otro lado, el cuarto apartado se subdividirá en otros dos capítulos: el motivo fusionado de la enfermedad y el arte, y el de la muerte y el modelaje. A un tiempo, la enfermedad y el arte tendrán un subcapítulo tratado desde la perspectiva de la enfermedad crónica, y el capítulo sobre la muerte y el modelaje contará con otro subcapítulo en el que hablaremos sobre los claros indicios de feminismo que hay en la obra. Por último, desarrollaremos un apartado de conclusiones, y posteriormente se añadirá la bibliografía, citada y no.

La razón por la que hemos escogido esta obra para nuestro trabajo de fin de grado se caracteriza por su extensión progresiva con el paso del tiempo. En un principio, tan solo teníamos un par de criterios de selección por los que guiarnos: la obra debía ser de género narrativo y estar escrita por un autor o autora de origen no alemán, puesto que hubiéramos querido explorar los temas de la literatura de migración u otras literaturas en lengua alemana más marginales, como lo son la literatura austríaca o la suiza germanófono. Tras una búsqueda de autores de nuestro interés, acotamos los criterios a que la obra estuviera escrita por una mujer.

Fue a través de una revisión de autores suizos que escribían en alemán cuando descubrimos a Erica Pedretti, una autora a quien no habíamos visto durante la carrera pero cuya biografía y obras nos llamaron la atención desde el principio. Cualquiera de sus obras hubiera cumplido todos nuestros criterios de selección, puesto que Pedretti es originaria de la antigua Checoslovaquia y

residente en Suiza, cuyas obras, escritas en alemán, formaban parte de las literaturas marginales en lengua alemana y también de migración. Sin embargo, nos agradó especialmente su obra sobre Valerie por varios motivos que enumeraremos a continuación: aparte de tratarse de una novela corta, uno de nuestros subgéneros preferidos, está basada en una historia real, la de un pintor y su musa, que enferma de cáncer, y a quien él continuará retratando incluso hasta después de su muerte. Esta historia como base para la novela aumentó mucho nuestro interés por la obra, ya que veíamos en ella un texto potencial sobre arte y feminismo, dos temas que nos apasionan, y que además trataba también el tema de la enfermedad y la muerte, motivos que nos interesaron al verlos en relación con los dos anteriores, y sobre los que creíamos que podríamos conseguir escribir un trabajo digno de un final de grado.

Una vez hecha la elección, tuvimos que hacer una búsqueda intensiva para encontrar el libro, ya que parecía estar descatalogado en las editoriales, por lo que debimos recurrir a tiendas de segunda mano y anticuarios alemanes para conseguir tanto la novela *Valerie oder Das unerzogene Auge*, como el libro de recopilación de los relatos presentados al Ingeborg-Bachmann-Preis 1984, que Pedretti ganó con un resumen de fragmentos de la, por entonces aún inacabada, novela en cuestión. Tras recibirlos, procedimos a la lectura de ambos, mientras tomábamos anotaciones a mano capítulo por capítulo. La lectura resultó complicada en varias ocasiones debido al estilo tan peculiar y característico de la autora: fragmentario, con continuas repeticiones y rápidos cambios de espacio a escenas pasadas o en exteriores; el narrador fluctúa entre la primera persona, que transmite los pensamientos de Valerie, y la tercera persona, que se infiltra entre estos pensamientos y los critica, y, a veces, no sabíamos distinguir si hablaba Valerie o el narrador en primera persona; además, la división en capítulos no tiene una longitud determinada, siendo algunos capítulos de tan solo una página y otros de hasta veinticuatro, lo que también dificultaba el seguimiento de la trama. Tras la lectura y trasladar al ordenador nuestras notas, hicimos una relectura durante la que escribimos en el mismo documento las citas que nos parecían más relevantes para el contenido de nuestro trabajo.

A continuación procedimos a la búsqueda y compilación de bibliografía sobre la obra. Lo cierto es que no tuvimos mucha suerte, dado que la mayoría de estudios sobre la misma se encontraban en bibliotecas alemanas sin posibilidad de préstamos internacionales. Por ello decidimos utilizar la plataforma Google Books, páginas de autores y revistas literarias, en las que se encuentran prácticamente al completo muchos de los estudios que citamos en este trabajo. Por otro lado, accedimos a páginas web de revistas académicas que daban acceso a artículos completos por un plazo de catorce días. Para el resto de artículos, en concreto los referentes a medicina, recurrimos a revistas científicas online en su mayor parte. En cuanto a los libros y estudios relativos al feminismo, todos ellos están online.

## 1. Contexto y antecedentes

El objeto de este trabajo es la obra *Valerie oder Das unerzogene Auge*, de la escritora y artista, de origen checo afincada en Suiza, Erica Pedretti, y publicada por Suhrkamp Verlag en 1986.

La obra relata la historia de Valerie, la amante de un pintor llamado Franz, para el que hace de modelo, desde que Valerie es diagnosticada con cáncer hasta poco antes de morir.

La historia de esta obra, sin embargo, no comienza aquí. En 1984, Erica Pedretti presentó un relato de once páginas sobre Valerie al Ingeborg-Bachmann-Preis. Este relato comienza con la siguiente explicación: “Ein Maler, der Hodler zitiert und, wie Hodler, seine Geliebte zeichnet und malt, auch dann noch, wenn sie krank wird, wenn sie stirbt. Was denkt er sich dabei? Und was empfindet, was denkt sie?” (Pedretti 1984: 13). La obra aún no estaba terminada por entonces, pero sí era un conjunto de escenas que resumían la historia de Valerie y que más tarde, en el texto de la obra completa que nos ocupa, aparecen más desarrolladas y profundizadas. Con este relato, llamado *Das Modell und sein Maler*, Erica Pedretti ganó el Ingeborg-Bachmann-Preis 1984, que el juez del concurso Walter Hinck resumió como: “Der Künstler als hemmungsloser Voyeur des Sterbens” (Fink/Reich-Ranicki 1984: 222).

Pero, como la misma Pedretti afirma en las líneas en cursiva previas al inicio del relato, la historia de Valerie está basada en una historia real: la de Ferdinand Hodler y Valentine Godé-Darel. Ferdinand Hodler es probablemente el pintor suizo más reconocido del siglo XIX y principios del siglo XX. Augustine Dupin, una amante con quien tuvo un hijo, precedió a la primera esposa de Hodler, Bertha Stucki; tras divorciarse de esta, Hodler se casó con Berthe Jacques en 1897, quien, al igual que Dupin y Stucki, modeló para él. Aún casado pero separado, comenzó una relación tanto profesional como amorosa con Valentine Godé-Darel, desde 1908 hasta 1915, cuando ella murió.

Valentine ejerció de modelo para los cuadros y dibujos de Hodler durante años, pero de su relación también nació su hija, Pauline. Sin embargo, ese mismo año 1913, poco después del nacimiento de Pauline, Valentine enfermó de cáncer y durante los dos años que estuvo debatiéndose entre la vida y la muerte, Hodler estuvo a su lado, pintando, dibujando, representando y retransmitiendo todo el proceso de decadencia física y emocional que sufrió Valentine por su enfermedad, hasta el momento de su muerte, que también fue retratado por Hodler. Cuando ya no pudo hacerse cargo de su hija, y tras su muerte, Berthe Jacques adoptó a Pauline, que posteriormente se dedicaría al arte bajo el nombre de Paulette Hodler.

La novela de Erica Pedretti se basa en esta historia real para mostrar la realidad que no se ve: qué pensaba, qué sentía Valentine mientras moría y su pareja solo estaba allí para dibujarla. Para enfatizar estos hechos reales en la obra de ficción, Pedretti nombra a los personajes de manera muy

parecida a los históricos (Ferdinand [Hodler] – Franz; Valentine [Godé-Darel] – Valerie; Berthe [Jacques] – Berta), y los dota de características sencillas similares a las reales, como que Franz es artista, Valerie es modelo y Berta es la mujer de Franz. A raíz del punto de partida histórico, Pedretti da vida a estos personajes y los hace suyos, situándolos en un tiempo y un espacio en los que evolucionar a través de situaciones que sucedieron en la realidad y el simbolismo que otorga a estas.

## 2. El proceso de Valerie: enfermedad y muerte

Como se puede vislumbrar desde el primer punto, hay varios temas en esta obra que resultan recurrentes por girar el desarrollo de la trama en torno a ellos, y por explorarlos con gran profundidad en todas sus facetas y presentaciones a través de la visión íntima de Valerie. En este punto del trabajo vamos a tratar dos de esos temas, aquellos que conciernen más a Valerie, a su personalidad, sus cualidades espirituales y su condición física: la enfermedad y la muerte.

Desde el inicio de la obra sabemos que Valerie está enferma; por lo que se nos traslada desde sus primeras visitas al médico, tiene cáncer y, aunque al principio no lo consideran terminal, “nach drei Jahren” (Pedretti 2000: 136), Valerie acabará siendo una víctima más de su enfermedad. La novela se encuadra en este marco temporal de aproximadamente tres años, desde poco después de que los médicos diagnostiquen a Valerie hasta un momento indefinido antes de su muerte.

### 2.1. Progresión: el motivo de la enfermedad

La enfermedad es un motivo que se ha representado numerosas veces a lo largo de la historia de la literatura de diversas maneras. Sin embargo, la forma tan visceral con la que Erica Pedretti trata este tema en la obra, mostrando no solo la superficie del problema y lo que supone, a grandes rasgos, para los personajes, en su desarrollo y su evolución, sino también toda su complejidad e importancia, hasta el punto en el que no se puede tratar de analizar la novela sin tener en cuenta en primera instancia el tema de la enfermedad.

Este motivo está presente en toda la obra por el hecho de que Valerie está enferma y, como enferma, es complicado, si no imposible, separar a la Valerie “verdadera” de la Valerie “enferma”, porque su enfermedad pasa a formar parte de ella y a ser ineludible en casi cada ocasión. No se puede entender el personaje de Valerie sin entender que es una mujer enferma. Como tal, a lo largo de la obra, el desarrollo de Valerie a secas y el de su enfermedad van de la mano.

Desde un primer momento, sabemos de la enfermedad de Valerie, un cáncer de mama del que no se nos dice su gravedad —aunque presuponemos que podría ser grave, puesto que necesita de una mastectomía que, sin embargo, Valerie rechaza que le practiquen, relegándose solamente al tratamiento de radioterapia— ni el momento en que este le supondrá la muerte —también podemos

aventurar que no lo hará mucho después del final (abierto) de la obra, por las descripciones de la condición física de la protagonista llegados al último párrafo— (Wende 2003).

No obstante, lo que sí sabemos sobre el desarrollo del cáncer de Valerie es cómo se va extendiendo y va afectando a cada aspecto de su vida que podemos ver dentro de lo que se nos cuenta en la obra. Al principio, tras el diagnóstico, ella no quiere creérselo, una reacción común entre los pacientes oncológicos (Maté *et al.* 2004), pero desde el momento en que empiezan su seguimiento por radioterapia, los síntomas asociados al cáncer y al tratamiento, los ingresos hospitalarios, las intervenciones quirúrgicas, etc., la situación se vuelve por completo real para ella. Y esta situación se convierte en algo de lo que no puede escapar ni aunque lo intente, solamente cuando su cuerpo se lo permite: “Jede schmerzfreie Minute ist eine glückliche Minute. Das Wohlbefinden, dieses Glück, ist mir noch nie so bewußt geworden. Nie war Glück etwas so Einfaches” (Pedretti 2000: 130).

Desde el primer párrafo de la novela podemos ver cómo relaciona su enfermedad y lo que significa tenerla con algunos recuerdos de su infancia que van reapareciendo con más asiduidad mientras más avanzados están el cáncer y la trama: por ejemplo, la canción infantil (“Mi-it Näglein be-esteckt, schlü-üpf u-unter die Deck!”, Pedretti 2000: 7, 75, 87, 89) o las continuas referencias a China. Sobre estos recuerdos persistentes, en concreto sobre el que abre la novela, hablando de cómo los chinos les cortaban la cabeza a sus enemigos, que a veces estaban entre sus propias familias o entre sus amigos (“Die Chinesen [...] haben keine Feinde. Sie sind sich selbst Feind genug. Sie schlagen sich ihre Köpfe ab”, Pedretti 2000: 7), Patricia Anne Simpson nos da una idea parecida a la que hemos expresado más arriba: que Valerie no puede ser entendida en su totalidad si en ella como personaje no se contempla su enfermedad y el efecto que esta tiene en ella y en su vida:

This rather gruesome childhood recollection resurfaces throughout the novel in connection with the progression of her illness. She, that is, her cancer, is enemy enough of herself. The Chinese, as memorialized in the rest of this story (for plundering their own land), become a metaphor for the enemy within, the cancer in her own body (Simpson 1993: 64).

Por otro lado, su relación con Franz, que se caracteriza, desde ya antes del diagnóstico, por la disonancia, a veces grotesca, de sus conversaciones y por la constante falta de entendimiento entre ellos, debido a los niveles de consciencia diferentes en los que habla cada cual (Simpson 1993), se enfría aún más. Valerie y él se distancian, solo que no en un sentido de deterioro conceptual y material de la relación, sino en el sentido de consciencia sobre ellos mismos y la situación:

On the literal level, Valerie and Franz both struggle with her cancer which alienates her from her own body and is a source of frustration as well as pain, for the illness is internal and invisible. Only the x-ray treatments and an occasional look in a mirror remind her that she looks ill, though only to herself. Thus, while Valerie’s perception of herself changes, Franz continues to see her as before. [...] It is necessary to

examine the artist's perspective of Valerie to determine the ways in which the model develops a sense of separation from him, and a sense of self (Simpson 1993: 57-58).

La separación de Franz se produce precisamente por las continuas disonancias en su relación, normalmente debidas a que Franz no es capaz de ver a Valerie como una persona completa con sus propios problemas y necesidad de apoyo debido a su enfermedad y las circunstancias que la rodean, sino que la sigue viendo igual que siempre la ha visto. Para él no cambia su manera de percibir su entorno ni, por supuesto, su manera de percibir a la protagonista e interactuar con ella; mientras que para Valerie, su condición física y el hecho de ver que Franz sigue encallado en la visión que él mismo se había creado sobre Valerie desde un principio, hacen que su percepción, tanto de sí misma como de su situación, y de Franz y la relación que mantiene con él, sí que cambie radicalmente.

Entre el resto de aspectos a los que afecta la enfermedad de Valerie, aparte de a su concepción de sí misma, de Franz y del descubrimiento de la consciencia de sí misma y de su propia autonomía, tenemos su calidad de vida en general:

El diagnóstico de cáncer y la evolución de la propia enfermedad genera frecuentemente un malestar emocional (*distress*) importante, ya que suele afectar al paciente globalmente, tanto a nivel físico, como psíquico y social. Por ello la adaptación del paciente a su nuevo entorno es difícil y genera reacciones ansiosas y depresivas. Aproximadamente un 50% de los pacientes oncológicos presentarán algún trastorno psiquiátrico a lo largo de la enfermedad; frecuentemente un trastorno adaptativo con ánimo depresivo. Muchos de estos trastornos no se tratan porque no son diagnosticados, ya que suelen considerarse reacciones "normales" a la enfermedad o bien porque se considera que los síntomas observados pueden ser debidos no sólo a la propia depresión sino también al cáncer y los tratamientos oncológicos (Maté *et al.* 2004: 223).

En la obra solo se hace referencia una vez a la prevalencia de los factores psicosociales y su posible efecto en el bienestar mental de los pacientes, y, de hecho, se trata de un estudio traducido pero no citado que argumenta que no hay relación clara entre la presencia de trastornos mentales durante el cáncer y una mayor tasa de muerte con respecto a pacientes oncológicos que no presentan este tipo de trastornos. Tras una búsqueda en los archivos online de The New England Journal of Medicine, hemos encontrado el artículo al que se refiere Pedretti en el fragmento de las páginas 124 y 125 de la obra en cuestión, titulado "Psychosocial Correlates of Survival in Advanced Malignant Disease?" (Cassileth *et al.* 1985). Los resultados de dicho estudio concluyen, en palabras de Valerie, que, de entre los pacientes, el "75 Prozent tot, 26 Prozent rückfällig" (Pedretti 2000: 125).

Aunque ese es el ejemplo más explícito, durante toda la obra se dan pinceladas sobre cómo Valerie ve afectada su estabilidad emocional y su calidad de vida. Estos indicios están provocados, y más tarde acentuados, primero por el diagnóstico de la enfermedad y después por el progreso negativo de la misma. En este sentido, existen varios estudios que demuestran la relación entre los trastornos adaptativos con ansiedad, depresión y/o insomnio y un diagnóstico de cáncer o el proceso de dicha enfermedad. No obstante, como Maté y colaboradores expresan en la cita sobre el malestar



emocional dada más arriba, muchos de estos trastornos pasan inadvertidos por considerarse reacciones normales y naturales a una situación que causa tal desequilibrio, tanto física como emocionalmente, como lo es el cáncer. Tal vez por eso no se profundiza mucho más, de manera técnica, como sí se habla del arte y algunos procesos médicos, sobre la situación emocional de Valerie durante la obra, pero es innegable que su enfermedad afecta bastante a su estabilidad mental.

Siguiendo la misma línea del estudio de Maté y colaboradores, veremos cómo la enfermedad afecta a la vida de Valerie en la obra en los ámbitos del sueño (a través del insomnio), la inquietud (a través de la ansiedad) y la tristeza y desesperanza (a través de la depresión).

La dificultad para dormir que tiene Valerie desde que le diagnostican el cáncer, ya sea por dolores o por angustia que no la dejan quedarse dormida o que la despiertan y la dejan en vela en mitad de la noche, está presente en varias ocasiones a lo largo de la novela, y es, muy probablemente, una consecuencia de su enfermedad y una muestra de cómo esta afecta a su día a día de maneras que no puede controlar. Al principio de la obra, Valerie dice que “Wo es schmerzt, ist nichts, und dort, wo du nichts spürst, gehst du zugrunde. Wenn ich von nichts wüßte. Dann könnte ich schlafen” (Pedretti 2000: 9), en una clara negativa a aceptar su nueva situación y todo lo que conlleva. En un estudio sobre el bienestar durante el cáncer de mama se concluye que “la mujer que posea altos niveles de autoestima y extraversión [...] tendrá una mayor propensión al bienestar psicológico” (García-Viniegras/González Blanco 2007: 74), mientras que “el afrontamiento caracterizado por una negación del problema, por el contrario, se acompaña [...] de bajos niveles de bienestar” (García-Viniegras/González Blanco 2007: 75), y, por las reacciones negativas que Valerie expresa con respecto a su nueva situación desde el principio, podríamos considerar que su progresión conforme avanza la novela se ajusta a las conclusiones de bajos niveles de bienestar de los que se habla en este estudio.

Sin embargo, según otro estudio, “la privación del sueño puede afectar [...] con un aumento de fatiga, mayor intolerancia al dolor y depresión del sistema inmune, [...] irritabilidad, depresión y anhedonia” (Maté *et al.* 2004: 213), y además “un 50% o más de los pacientes oncológicos presentan trastornos del sueño y entre [...] otros tipos de cáncer, el de mama se asocia con mayores niveles de insomnio con una prevalencia entre el 38% y 61%” (Maté *et al.* 2004: 213). Viendo el progreso de la personalidad y los actos y pensamientos de Valerie, creemos que las consecuencias del insomnio que se describen en este estudio también afectan a la protagonista, puesto que el ejemplo anterior de la novela no es la única vez en la que aparecen problemas del sueño importunando a Valerie: entre otros ejemplos, más avanzada la trama y la condición física de la protagonista, su situación se narra así: “Schlaflos, stundenlang, [...] versucht sie zu lesen, dann schläft sie ein, löscht im Halbschlaf die Lampe, liegt wieder hellwach da” (Pedretti 2000: 77).

El segundo punto del estudio, la ansiedad —que, si nos guiamos por las citas anteriores de Maté y colaboradores, puede relacionarse con la falta de sueño— suele medirse en pacientes oncológicos con el cuestionario de la HADS<sup>1</sup>, y destaca de ello que “el 48% de pacientes refieren al ser preguntados subjetivamente suficientes niveles de ansiedad para satisfacer criterios diagnósticos de trastorno de ansiedad”, aunque después no presentan todos los criterios necesarios para ser diagnosticados como tal según los manuales de diagnóstico psiquiátrico (Maté *et al.* 2004: 219). Pese a que “todo el proceso de la enfermedad neoplásica está plagado de miedos, angustia y dudas, [...] en los pacientes con cáncer los síntomas de ansiedad generalmente coexisten con síntomas depresivos y los estados mixtos son los más frecuentes” (Maté *et al.* 2004: 218-219). Por esa razón es un poco más difícil diferenciar comportamientos típicamente ansiosos de los depresivos o de aquellos de insomnio provocados por ansiedad o depresión. Eso no significa que no hayamos encontrado frases y párrafos en los que se describen sentimientos y situaciones que consideramos propios de la ansiedad como consecuencia del trastorno que supone la enfermedad: “DER SCHRECKLICH LANGE WEG zur Operation” (Pedretti 2000: 46), la angustia de la espera de hasta tres semanas por los resultados de sus pruebas, por saber qué traerán nuevo o qué otro mal le añadirán (Pedretti 2000: 96), o “Der Schmerz und die Angst sind unteilbar und fallen in ihrer ganzen Schwere auf einen” (Pedretti 2000: 137), son solo los tres más ilustrativos de entre los que hemos encontrado.

Aunque, sin duda, el síntoma más evidente, el que más veces aparece durante la obra, es el de los rasgos depresivos. Sobre este trastorno, “es fundamental el diagnóstico y tratamiento [...] en los pacientes oncológicos, ya que puede influir negativamente en aspectos como la duración del ingreso hospitalario, [...] la calidad de vida y la supervivencia” (Maté *et al.* 2004: 227). A lo largo de la novela hay muchos ejemplos que ilustran comportamientos depresivos, a veces aislados, y a veces junto a ansiedad o insomnio, como en este párrafo:

VALERIE VERSCHLÄFT IHRE TAGE. Ich verschlafe meine Tage. Nein, ich schlafe nicht.

– Schläfst du?

– Ich hab doch gesagt, ich schlafe nicht.

Sie liest nicht. Oder schläft, wenn sie zu lesen versucht, mitten in der Seite ein. Wieder wach, weiß sie nicht mehr, was sie gelesen hat, findet die Stelle im Buch nicht mehr (Pedretti 2000: 86).

Y más tarde, en este otro, Valerie está “Wach seit Stunden und zu traurig, um aufzustehen” (Pedretti 2000: 108). Las actitudes de Valerie durante toda la novela están marcadas por la desesperanza y el desconsuelo, en parte por su enfermedad y en parte también por su relación con Franz, cada vez más fría y disonante. Tan solo en los momentos en los que Valerie se siente mejor o

---

<sup>1</sup> “Hospital Anxiety and Depression Scale”: escala hospitalaria de ansiedad y depresión. Es una de las escalas actuales para medir la ansiedad en la población general y más específicamente en el paciente con cáncer. Se trata de un autoinforme que consta de 14 ítems, de los cuales 7 miden depresión y 7, ansiedad. (Maté *et al.* 2004: 222).

con más vitalidad, vemos el tiempo atmosférico cambiar también a mejor, a días cálidos, soleados o “der schönste Herbst seit Jahren!” (Pedretti 2000: 95), mientras que, cuando peor es su estado, más lúgubre es también el tiempo, con días nublados y nevadas intensas.

Pero dentro de este punto tenemos el ejemplo más evidente, y es el intento fallido de suicidio de Valerie que Franz logra detener al verla con una cuerda lista para colgarse. Entonces Valerie se retrotrae en sí misma mientras Franz llama al hospital y le dice a la protagonista que su médico quiere hablar con ella, “Was sie jetzt noch nicht kann. Und wozu Valerie gar keine Lust hat” (Pedretti 2000: 107).

Por último, en cuanto al progreso de la enfermedad, podemos ver fácilmente cómo esta también afecta a su aspecto físico, deteriorado a cada segundo que sigue viva y que Franz continúa pintándola, como si ya no existiese como persona. Al final de la obra, suponemos que cerca ya de la fecha de su muerte, es donde esa decadencia física se ve de manera más clara y explícita, contada por Valerie desde su cama, mientras ve, impotente, cómo Franz la retrata:

Valerie kann ihren Blick nicht von Franz wenden: Ihr ist, als zöge er mit jedem Bleistifstrich ein Stück Oberfläche, ihre Haut, Stück um Stück ein Stück ihres Lebens von ihr ab. Ich bin jetzt nicht mehr, was ich heute früh war. Ohne das Blatt zu sehen, weiß ich, daß ich mich verändere, daß meine Erscheinung sich stündlich von seiner Zeichnung entfernt.

Und er weiß das auch und fährt fort zu zeichnen. (Das Wesen des Dargestellten in seiner Unbedingtheit wachzurufen.) (Pedretti 2000: 138).

No obstante, lo que no cambia debido a las dificultades tanto físicas como emocionales que plantea el cáncer a Valerie es su disponibilidad para su trabajo como modelo de Franz, claro que no por voluntad propia; este punto lo trataremos más adelante y en mayor profundidad.

## 2.2. Final: el motivo de la muerte

El motivo de la muerte se ha usado desde los inicios de la literatura por diversas razones y con diferentes causas. La muerte de una amada como herramienta para que el protagonista, masculino en una enorme mayoría, avance en su desarrollo como personaje, al que se dota del pasaporte a la profundidad sentimental y moral a través de la desolación que en él conlleva el fallecimiento de alguien a quien amaba —muerte que, en ocasiones, también lo conduce a la venganza personal, explícita o metafórica, contra el daño que ha sufrido por ello—, es algo que hemos visto y aún vemos todos los días en todas partes.

Lo interesante de este libro es que hace precisamente lo contrario: la muerte del personaje femenino, en este caso absoluto protagonista, no hace que el personaje masculino mejore o ni siquiera que cambie, sino que se mantiene igual, desde el principio hasta el final, porque la amada solo era una herramienta para llegar a un propósito que él, muy seguramente, cumplirá. La obra pone de manifiesto la mala utilización de este motivo a lo largo de la historia de la literatura —y del

resto de artes— a través de la modificación de este tipo de historias al contarla desde la perspectiva de la amada muerta (Caduff 2001: 146). Es una perspectiva rompedora e innovadora que no se ha visto tanto como pudiéramos pensar.

Sin embargo, esta no es la única manera en la que la muerte está presente en la obra. De hecho, en el primer párrafo del libro encontramos una referencia a la muerte sobre la que hemos hablado en el punto anterior en relación a la enfermedad, pero no en relación a la muerte:

DIE CHINESEN schlagen ihren Feinden die Köpfe ab [...].

– Die Chinesen sind keine Eroberer, sind keine Imperialisten, sie haben Land genug, sie sind sich selbst genug, sie haben keine Feinde.

Sie sind sich selbst Feind genug. Sie schlagen sich ihre Köpfe ab, ein Nachbar dem anderen, ein Stamm dem anderen, die Männer eines Stammes fallen über die Männer eines anderen Stammes her und stecken ihre Schädel auf die Spitzen ihrer Gartenzaunlatten: weg mit dem Köpfen.

Weg mit meinem Kopf (Pedretti 2000: 7).

La conclusión a la que llega Valerie es que su identidad es el enemigo, que sus cualidades son el enemigo, que su enfermedad es el enemigo, que ella, en todo su conjunto y en toda su complejidad, ya es suficiente enemiga de sí misma (Simpson 1993: 64). Y, al igual que los chinos les cortaban la cabeza a sus enemigos, aunque a veces fueran parte de sus propias familias, su destino como enemiga es también la muerte.

La expresión “weg mit dem Kopf” (Pedretti 2000: 105) y algunas variaciones similares (“weg mit meinem Kopf”, Pedretti 2000: 7, 105; “weg mit dem blutropfenden Zeug”, Pedretti 2000: 8; “weg mit all seinen ausgemergelten grünlila Köpfen”, Pedretti 2000: 105, etc.), en alusión a la muerte, aparecen en numerosas ocasiones y siempre, de un modo u otro, haciendo referencia a Valerie y a su estado, desesperándose por él, dándolo por perdido, calificando sus esfuerzos de inútiles, o condenándose a sí misma a la muerte poco a poco porque parece que es a lo único que puede aspirar, aunque quiera sobrevivir, igual que Franz.

Durante toda la obra, Valerie es su propia enemiga, lucha constantemente contra sí misma — contra la enfermedad, contra los síntomas—, pero todo esto, que ya es parte inherente de ella, como cuerpo y entidad, siempre termina ganando a la voluntad, cada vez más débil, de oponerse a la muerte. Es la enemiga en sí misma, a quien no se puede derrotar si no es dejándose derrotar voluntariamente.

En una ocasión, aunque hay más referencias a ello a lo largo de la obra, Valerie está a punto de quitarse la vida pero, como si fuera el milagro que llevaba esperando meses, desde que le diagnosticaron el cáncer —un milagro que haría que los tratamientos y las operaciones que había rechazado y con los que tenía una relación tanto de temor como de desesperación (“Diagnose Prognose Geschwür Tumor Strahlen Strahlentherapie Chemotherapie Hormontherapie Immuntherapie Chirurgie. Abhauen abschneiden, weg mit dem blutropfenden Zeug”, Pedretti

2000: 8; y en una situación parecida, “Der Abteilungsarzt sitzt auf der Bettkante und versucht, Valerie mit der Aussicht auf Strahlentherapie Chemotherapie Hormontherapie Immuntherapie Chirurgie zu beruhigen, abhauen abschneiden fort mit dem blutigen Zeug!”, Pedretti 2000: 75) fueran efectivos y la curaran—, Franz llega en el momento justo para que Valerie no pueda suicidarse: más que un milagro de salvación, para ella este hecho es una maldición, una piedra más en su ya escabroso camino hacia la muerte decadente, indefensa y vulnerable a la que estaba condenada desde un principio: “Sicher kein Gottesurteil, daß Franz heraufkam und Valerie gerade mit dem Strick, mit ein paar notdürftig eilig zusammengedrehten Schnüren in der Hand erwischte. Der Kampf dann, ihr Gefühl von Demütigung und ihr Haß” (Pedretti 2000: 106).

En cuanto a la autopercepción de Valerie como modelo y como persona independiente, mientras hace de modelo para Franz y tiene tiempo suficiente para pensar, analizar su situación, su contexto, a Franz y a ella misma, el análisis de Patricia Anne Simpson sobre estas apreciaciones subjetivas de la protagonista pone de manifiesto cómo ella misma se deja crear, matar y luego resurgir, por Franz y por su arte, lo que deja a la muerte como concepto en una posición tan arraigada en la vida de Valerie como lo es su propia abstracción de sí misma:

Franz’s sketches allow her image to be “originated” (*entstehen*) and “resurrected” (*aufstehen*) on paper. The use of these verbs reveals an implicit death in Valerie’s thought process which is related to art, for a metaphorical death must certainly precede aesthetic resurrection (Simpson 1993: 60).

Pero no solo en ella misma está presente la muerte a todas horas, sino que también lo está a su alrededor, en el olor que solo ella puede notar y el halo que solo ella puede ver que deja tras de sí, tras todo lo que toca: el olor de la muerte. Nadie parece apreciarlo aparte de ella, pero Valerie lo siente encima de ella desde el principio de todo el proceso: “Der Geruch von Sterben war, nur für mich wahrnehmbar, in mich eingedrungen, er folgte mir, verfolgte mich stunden-, tagelang [...]. Auch heute noch, nach drei Jahren, ist er momentweise und grauenhaft wieder da” (Pedretti 2000: 136).

La muerte también está presente desde un punto de vista ajeno a la interioridad de Valerie: por ejemplo, durante el cuarto capítulo de la novela, la protagonista y Franz viajan a una ciudad italófona, aparentemente dentro de Suiza<sup>2</sup>, para asistir al entierro de un amigo de Franz, sobre lo que Valerie reflexiona reflejando sus pensamientos en su propia situación. También está presente en el estudio del New England Journal of Medicine sobre el “75 Prozent tot” (Pedretti 2000: 125) de los pacientes que participaron en el mismo; y, por supuesto, está presente en la obsesión insana de Hodler por la muerte:

---

<sup>2</sup> Hemos intentado localizar la población en concreto partiendo de las pistas incluidas en la narración, pero no lo hemos logrado, por lo que pensamos que pueda ser simplemente una localización ficticia o no especificada por no tener una relevancia demasiado importante en la trama.

- Das war wohl der Grund, warum er sich sein Leben lang um die Darstellung Sterbender und Toter bemüht hat, wie kaum ein anderer Künstler, sagt Franz [...].
- Und wie oft hat er die kranke, die sterbende und dann die tote Valentine Godé-Darel gezeichnet, gemalt oder modelliert?
- Mehr als 50 Ölbilder hat Hodler von Valentine gemalt, 130 Zeichnungen und eine Plastik kennt man, aus ihren guten und schlechten Zeiten, und 200 Skizzen gibt es von ihr in seinen Notizbüchern (Pedretti 2000: 125-126).

El personaje histórico de Hodler, pese a no ser un personaje propiamente dicho en la novela, sí que tiene un papel muy importante con respecto a la obsesión por la muerte en el arte, que está replicada claramente en Franz. Valerie sabe que nada va a impedir a Franz seguir viviendo, aunque sea a costa de la misma muerte de ella, como de hecho acabará sucediendo, al igual que ocurrió con su análoga histórica, Valentine Godé-Darel. La frialdad hacia la muerte que Franz siente es perturbadora: día tras día, más interesado y rápido que nunca, visita a Valerie y la dibuja, indefensa, en el que sería su lecho de muerte tiempo después:

Er kommt, sieh da, er kommt öfter als sonst [...], greift zum Block, zum Bleistift.

Je nun, wenigstens das, daß meine Krankheit, der Verlauf meiner Krankheit, wie er sich in meinem Aussehen manifestiert, ihn interessiert. So ist mein Verfall für etwas gut, er kann ihn studieren, ihn aufzeichnen: das Sterben, sein Thema, ich bin sein Modell mehr denn je (Pedretti 2000: 131).

El texto critica “die Ausschlichtung des weiblichen Körpers zu Kunstzwecken” (Caduff 2001: 145), pero esta parte en concreto es un claro ejemplo de cómo lo hace: dejando que el artista continúe con su obsesión mientras el objeto de esta (Valerie) observa al artista, desestructurando el orden lógico de los roles artista-modelo, y describiendo sus impresiones más subjetivas y sardónicas. Pero no solamente critica eso, sino también la cosificación de la modelo, de lo cual hablaremos más adelante.

Sobre esto y en relación con la muerte, citamos otro fragmento de la obra, en el que la propia Valerie, desde el mismo lecho en el que yace, incapaz de moverse, nos narra cómo se le va agotando la vida segundo a segundo y cómo Franz no deja de dibujarla en ningún momento porque su objetivo no era amarla, sino lograr sobrevivir, como siempre ha hecho y siempre ha logrado:

Was ich das für ein Mensch, der alles aufzeichnen, sichtbar machen muß, als ginge ich ihm so nicht für immer verloren.

Ihm geht es um seine Bilder (mein Werk nach den Maßen meiner Erfahrung, meines Herzens und meines Geistes): Er will weder sich selbst noch die Betrachter täuschen. Er will überleben (Pedretti 2000: 138).

Esta descripción tan ilustrativa de la personalidad de Franz durante los —presumiblemente— últimos momentos de vida de Valerie demuestra cómo el personaje de Franz no es más que una proyección de la obsesión con la muerte de Ferdinand Hodler. A través de la obsesión de Franz por plasmar la muerte y por su afán de supervivencia metafórica —él quiere sobrevivir a sus modelos, a sus mujeres, a sus objetos, a su arte; no a la muerte en sí, aunque sí a la muerte de las personas de su entorno— descubrimos la verdadera motivación del personaje para con Valerie y la situación que

esta sufre durante toda la novela. Aunque no fuera esa su intención primigenia, lo que queda de sus acciones es el fruto del más puro egoísmo ante la agonía y la muerte de alguien a quien amaba y con quien había tenido una hija: una colección de cuadros estudiando la progresión de la enfermedad hasta la muerte, sin tener en cuenta a la persona enferma.

Sin embargo, teniendo en cuenta todos los procesos de pensamiento de Valerie, que necesitan de la muerte como elemento para poder entenderse, y por supuesto contemplando también que Valerie, según su biografía a través de Valentine Godé-Darel, finalmente muere víctima del cáncer y no deja de ser retratada por Franz ni siquiera cuando ya ha fallecido, se puede concluir sobre el motivo tratado en este punto que “In *Valerie oder Das unerzogene Auge*, no matter how it is represented, death is not a metaphor” (Simpson 1993: 69).

### 3. El proceso de Franz: arte y modelaje

En este punto del trabajo nos centraremos en dos motivos más de los que ya hemos calificado como recurrentes a lo largo de la novela. En esta ocasión, al igual que en el punto anterior los motivos giraban en torno a la figura del proceso de Valerie, los que trataremos en este se relacionan más con Franz, por ser las cualidades más evidentes de este personaje: su profesión, el arte, y aquello que necesita para ejercer dicha profesión y producir arte, el modelaje.

Ambos temas están presentes también desde el primer momento y son muy importantes para entender la obra en su conjunto, sobre todo, dada la profesión de Franz, pero también por la presencia, metafórica y no tanto, del pintor Ferdinand Hodler y su obra, por los que Franz siente verdadera veneración.

#### 3.1. Obsesión: el motivo del arte

El arte no solo se ha representado en la literatura de muy diversas maneras, sino que la literatura es arte, y la introducción del arte plástico en la literatura sería un ejemplo de metalenguaje artístico. Dentro del arte de la literatura —la narración en este caso— se insertan continuas referencias y situaciones del arte plástico, empezando por la condición de artista de Franz y siguiendo con su obsesión con Hodler y el arte de este.

Hay muchos ejemplos de la fusión del arte plástico y la literatura. Quizás uno de los más famosos sean los dibujos hechos con palabras, complementándose entre sí y de cuya mezcla, y no por separado, podemos extraer el sentido completo de la obra: la poesía concreta. Pero no es la única muestra de ello. Con la *Neue Sachlichkeit* y su afán documentalista, aparecieron libros como *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, que en mitad del texto incorpora elementos extraliterarios como parte propia de la obra, como recortes de periódicos, transcripciones de sonidos o pictogramas. Como tercer ejemplo tenemos las obras literarias en las que se trata el tema del arte, ya sea en

sentido filosófico o aquellas en las que el arte plástico es parte del texto, por tener, por ejemplo, un personaje que se dedica a ello.

Este es el caso de la obra en la que nos centramos en este trabajo, pero también es notable destacar la literariedad de la obra: Erica Pedretti juega con el lenguaje, sus repeticiones, sus recursos, sus analepsis y su parte más puramente lingüística, para crear la novela *Valerie oder Das unerzogene Auge*, y hacer así que el arte —plástico y el de la creación literaria— impregne su obra por completo. Con respecto a este uso del lenguaje por parte de la autora, Wara Wende habla de la deconstrucción postestructuralista del orden tradicional lingüístico para dejar atrás la forma inamovible del texto literario, y de cómo Erica Pedretti consigue llevar esto a cabo con un éxito innegable (Wende 2003). Es decir, no solo en la trama está el arte en esta novela, sino también en el lenguaje, en el orden de las palabras, en la división de los capítulos, en la elección y disposición de las palabras, e incluso en los espacios en silencio (Simpson 1993).

La continua sensación de que se está leyendo arte sobre arte, puesto que los párrafos descriptivos con vocabulario artístico también son abundantes a lo largo de la novela (por ejemplo, “Die Farbe der Schatten ist bei schönem Wetter wirklich blau und violett [...], und für die Bäume nehm ich Ultramarin”, Pedretti 2000: 13; “eine warme, nicht genau benennbare, irisierend strahlende Farbe aus Rot, Orange und Braun”, Pedretti 2000: 38; “die Flanierer vor dem nächtlichen See unter einem leuchtend ultramarinblauen Himmel”, Pedretti 2000: 62; “Denk dir, wenn nicht als Hilfe, dann zum Trost, ein leuchtend aprikosenorangerosa Abendrot!”, Pedretti 2000: 127), contribuye, aunque no se sea consciente de ello en una primera lectura, a ahondar en la idea de que el mismo arte puede llegar a convertirse en una obsesión insana que, como ocurrió con Hodler en la realidad y ocurre con Franz en la ficción, nos lleva a cometer actos de egoísmo extremo y dudosa empatía.

Es evidente que el personaje de Franz es la representación gráfica de la idea expuesta arriba, que a su vez está basada en la historia real de Ferdinand Hodler. Pedretti establece un paralelismo entre los personajes principales y los históricos, ya no solo haciendo que sus nombres y sus profesiones sean parecidas o las mismas, sino recreando en las figuras ficticias las biografías de las figuras históricas (Simpson 1993). Como Hodler, pintor al que Franz cita continuamente, el personaje ficticio está obsesionado con el tema de la muerte en su arte y, cuando le llega la oportunidad de representarlo, a través de Valerie y su proceso de deterioro a causa de su enfermedad, la aprovecha.

Franz no piensa en la moralidad o falta de esta de sus actos en ningún momento durante la novela, ni vemos muestras de arrepentimiento o culpabilidad por dedicarse a pintar a su amante mientras muere, en lugar de estar junto a ella, apoyándola. Se podría argumentar que la ausencia de



estos pensamientos se debe a que la novela está narrada desde el punto de vista de Valerie, y es cierto que no hay apenas entradas en el texto que dejen entrever qué piensa Franz; pero conforme avanza la trama y la enfermedad de Valerie, aparecen algunos párrafos, muy pequeños en su mayoría, separados del resto del texto, que transmiten los pensamientos de Franz. A través de estas pocas muestras de su interioridad, vemos que lo que más le preocupa sobre que Valerie pueda morir es qué hará él sin una modelo a la que pintar: “Was aber werde ich tun, angesichts einer unerträglichen Situation, wenn ich nicht mehr notieren kann, wenn es mir unmöglich sein wird, sie darzustellen?” (Pedretti 2000: 112).

Es tal la obsesión de Franz con el arte que incluso su percepción del mundo y la manera que tiene de interactuar con él se ve alterada, como argumenta Patricia Anne Simpson en esta cita:

Franz is dedicated to the accurate and natural representation of the world by way of color, line, curvature, proportion. For him, the truth is in surfaces. Both citation, the words of Hodler, and his way of seeing, which constitutes his relationship to his model, keep him at a distance, even if the barrier is transparent (or verbal, as in the use of quotations) (Simpson 1993: 63).

Esta dedicación de la que nos habla Simpson se presenta en la novela a través de todas esas citas con las que contesta a Valerie en cuestiones que, a veces, poco tienen que ver con el arte, o por supuesto también en conversaciones sobre este o la forma de verlo que tiene Franz, puesto que Hodler es para él su referente máximo en cuanto a la repercusión que su arte puede tener y quiere que tenga, en cuanto a la visión del mismo y del entorno que lo rodea, en cuanto incluso al objeto de su obra, sus inspiraciones y sus modelos. En este sentido, Franz es una proyección de Hodler, reinterpretado y convertido en ficción.

Franz habla tanto sobre Hodler que Valerie se ha aprendido las citas conforme más y más lo citaba su amante. El arte está tan enraizado en la forma de vivir del personaje, siempre hablando en términos de arte, que Valerie ya sabe escucharlo y entenderlo, lo conoce bien, tanto a él como a Hodler, y puede seguirle la conversación con pequeñas intervenciones que Franz considera como menores porque Valerie no está “entrenada” en el arte. A veces Franz continúa la conversación, siempre por encima de la protagonista, pero muchas otras veces Franz prácticamente no le presta atención a sus comentarios. Un ejemplo muy esclarecedor de ello es el siguiente:

- Man gibt seiner Liebe Gestalt, sagt Franz. Die Empfindung ist für den Maler
- ich weiß schon, sagt Valerie, die Empfindung ist für die Schauspielerin, wie für die Tänzerin, jenes Moment, das ihr Schaffen bestimmt. Meine Liebe zu diesem Kind, die Empfindungen, Zärtlichkeiten bei den täglichen, den stündlichen Tätigkeiten, beim Stillen und Füttern und Baden und Wickeln und
- und dann gibt man seiner Liebe Gestalt. Die Empfindung ist für den Maler jenes Moment, das sein Schaffen bestimmt, sagt Franz (Pedretti 2000: 31).

Valerie conoce las citas y está harta de escuchar a Franz hablando únicamente sobre arte o Hodler o el arte de Hodler o incluyendo citas de la teoría de Hodler en cualquier tema, cotidiano o

no, que trata con ella. Pero Franz está inmerso en su diálogo interno, en su proceso de pensamiento, y no tiene en cuenta ni los comentarios de Valerie ni sus críticas contra él y su obsesión.

Esta obsesión también se da en cuanto a la temática preferida del artista: la muerte. Al igual que Hodler tenía una fijación que duraba ya años, puesto que es importante saber “daß Ferdinand Hodler auch das Sterben und den Tod einer früheren Geliebten auf Leinwand dokumentiert hat” (Wende 2003: 84), Franz parece compartir con él ese extraño amor por ver y representar la decadencia física de las personas moribundas en su arte. De hecho, Hodler “found inspiration for his work, and indeed continued to sketch and paint her after death” (Simpson 1993: 61). Esto será replicado por Franz durante los últimos capítulos de la novela, en los que continúa pintándola pese a su pésima condición física, y que, aunque no lo leemos, continuará haciendo tras su muerte, del mismo modo que hizo Hodler. Es entonces cuando esa obsesión temática empieza a ser un problema, ya que se distorsiona la línea entre la vida y la muerte, llegando a considerar a la modelo, viva o muerta, un objeto más que pintar, y no una persona:

At this moment, the critical distinction between the living and the dead as models for art is obliterated. Artistic reproduction, both visual and verbal, presupposes the death of the subject, and Pedretti incorporated this uncanny modelling into her work while examining the results on Valerie (Simpson 1993: 61).

Por supuesto, suponemos que Franz conoce en profundidad toda la obra de Hodler, pero, de nuevo, en especial le interesa su colección de cuadros relacionados con la muerte, como expresa ante una ya bastante enferma Valerie en este fragmento:

In der Familie war ein allgemeines Sterben. Mir war schließlich, als wäre immer ein Toter im Haus und als müßte es so sein, schrieb Hodler.

– Das war wohl der Grund, warum er sich sein Leben lang um die Darstellung Sterbender und Toter bemüht hat, wie kaum ein anderer Künstler, sagt Franz.

Der tote Landarbeiter, 1876.

Die tote Bäuerin, 1876.

Augustine Dupin im Krankenbett mit strickender Mutter, 1885.

Louis Duchosal auf seinem Sterbebett, 1901.

Das Bild der sterbenden Augustine Dupin, 1909.

Die kranke Esther Jacques, 1917.

Esther Jacques auf ihrem Totenbett, 1917.

– Und wie oft hat er die kranke, die sterbende und dann die tote Valentine Godé-Darel gezeichnet, gemalt oder modelliert?

– Mehr als 50 Ölbilder hat Hodler von Valentine gemalt, 130 Zeichnungen und eine Plastik kennt man, aus ihren guten und schlechten Zeiten, und 200 Skizzen gibt es von ihr in seinen Notizbüchern (Pedretti 2000: 125-126).

En él vemos, otra vez, la influencia que Hodler tiene en la vida de Franz y que este impone en la de Valerie. También se nos da una explicación a la dedicación tan extrema de Hodler por retratar la muerte a lo largo de toda su vida, incluso la muerte de seres queridos, como sus amantes. Tras esa lista inacabada de cuadros de personas o bien muertas o bien a punto de morir, Valerie considera que la frialdad de Franz al hablar sobre ello delante de ella no debe continuar, al menos no sin que él

se percate de sus propias palabras y del efecto que, tanto estas como su continua obsesión, pueden tener en las personas de su alrededor. Por eso Valerie pregunta sobre una de esas amantes a las que Hodler retrató tanto en vida como ya fallecida: Valentine Godé-Darel, la propia figura histórica en la que se basa el personaje de Valerie. Y la respuesta de Franz no es otra que un catálogo (Simpson 1993): para él no hay sentimiento de culpabilidad producido por la evidentemente acusadora pregunta de Valerie. No hay arrepentimiento. Pero el sentimiento de repugnancia de Valerie hacia la falta de respeto por parte de Franz, por la vida en general y de sus modelos en particular, sí que permanece, constituyendo un paso más en la separación emocional que se produce entre la pareja.

Sin embargo, esta obsesión de Franz hace que él replique los comportamientos de Hodler incluso en la utilización de herramientas para dibujar que este usaba y de las que hablaba mucho en sus escritos, el *Dürerscheibe*, la barrera transparente que lo separa físicamente de su modelo.

Y precisamente en su modelo, en Valerie, es en quien vemos también representado el motivo del arte, puesto que ella también siente deseos de dibujar y de pintar, aunque solo lo hace en situaciones muy específicas: aquellos momentos en los que está a solas y sabe que Franz no puede ni podrá ver nunca sus intentos por adentrarse en el arte. Valerie no quiere que Franz lo vea porque él tiene “das Auge des Geübten” (Pedretti 2000: 20), mientras que ella posee “das unerzogene Auge” (Pedretti 2000: 20): el ojo desentrenado, en cuestión de arte, que tiene Valerie no capta las cosas como lo hacen los ojos entrenados de los artistas, y sobre este pasaje nos habla Patricia Anne Simpson:

Crucial here is not that her efforts at representation include both visible objects (“was sie vor sich stellte”) and imagination (“oder sich vorstellte”), but that they should remain unseen, especially by trained eyes. Thus, the products of her “untrained” eye remain hidden from public view. All the while, Valerie herself denigrates her work, and, as a consequence, herself (Simpson 1993: 65).

Franz le habla de cómo un artista sí ve las cosas y es capaz de transportarlas a un papel, pero, de nuevo, esa es una tarea para la que un ojo no preparado no es apta. De esta manera, Franz, sin saberlo realmente, solo con su forma de ser, está despreciando constantemente los intentos de Valerie por pintar, y es interesante ver cómo Valerie no pinta de la misma manera en que lo hace Franz: ella no busca la verdad absoluta en las superficies, en lo natural, sino que en sus intentos artísticos entra en juego, aparte del objeto natural en cuestión, la imaginación, su propia subjetividad sobre el objeto real, trasladada al papel, algo que Franz nunca haría. Quizá sea eso, el hecho de saber que su forma de ser potencialmente artista no casa con la forma que Franz tiene de ser artista, lo que hace que ella dude de sí misma, ya que la existencia de la protagonista gira alrededor de la de Franz, al menos al principio de la novela, cuando Valerie, “whose dependence upon her partner dominates her own life through associations” (Simpson 1993: 57), aún no es plenamente consciente de ello. Estas asociaciones son las que hacen que, repetidamente, Valerie compare sus dibujos con el trabajo

de Franz y eso la desalienta, llegándose a menospreciar a sí misma por ello, alejándose a sí misma de su deseo de ser también artista: “Leichtfertig: Franz war das, im Gegensatz zu ihr, nicht. Er unterbricht seine Arbeit, wenn irgend möglich, nicht. Zweifelt wohl nie an ihrem Wert, oder fast nie” (Pedretti 2000: 19).

Sobre esta anulación propia de Valerie sobre sí misma, Wara Wende dice: “Pedretti hat ihr Buch veröffentlicht und damit brilliant, wie ich finde, demonstriert, daß Frauen, wenn es ihnen gelingt, aus ihrer Sprachlosigkeit herauszufinden, viel über sich und ihre Wahrnehmung zu sagen haben” (Wende 2003: 102). Valerie nunca habla abiertamente sobre esos intentos, por lo que todo lo que tiene dentro para decir nos lo cuenta en forma de narración, expresando sus opiniones y percepciones sobre Franz y el arte que este hace.

En conclusión, los resultados que todas estas prácticas y acontecimientos relacionados con el arte tienen en Valerie son drásticos: ella se separa por completo de Franz emocionalmente y se rinde a una muerte que sabe que será representada por su amante, dado que, por muy obsesionado que esté con la muerte, solo lo está con la de los demás, y no con la suya: él quiere sobrevivir. Todos estos comportamientos obsesivos hacen que la relación entre Franz y Valerie sea cada vez peor, más fría, atípica y desesperante, a medida que ella va siendo más y más consciente de su situación y de lo que esta significa para su vida.

Aunque, sin duda, la veneración de Franz por el arte y por Hodler no es tan problemática a lo largo de la trama como lo puede ser el papel del modelaje en la vida de Franz y de Valerie.

### 3.2. Posesión: el motivo del modelaje

El motivo de los modelos en esta novela es algo que no solamente afecta a Valerie, la modelo actual de Franz, sino que también sabemos que ella no ha sido la única modelo de Franz, y además, siguiendo la línea biográfica histórica aplicada a los personajes, sabemos que Hodler tuvo, aparte de a Valentine Godé-Darel y a Berthe Jacques, otras personas que, a veces a sabiendas y a veces no — puesto que algunos de los modelos de sus cuadros estaban ya muertos por el momento de la pintura—, sirvieron de inspiración artística para el pintor durante sus años de actividad, en los que la muerte era su tema predilecto.

En la novela se explica cómo Berta, la esposa de Franz, con la que ya no tiene una relación sentimental pero de la que tampoco se ha divorciado, también hizo de modelo para el artista durante años. De hecho, Valerie se plantea si “Kennt sie die Bilder all seiner Lieben? Kennt sie auch Bertas Porträts?” (Pedretti 2000: 31), dándose por hecho que no solo ella y Berta han pasado por el taller de Franz para ser objeto de un retrato. Esa pregunta demuestra cierto sentimiento de envidia por el hecho de que Franz haya tenido a más amantes antes que a ella, a las que también ha querido lo suficiente como para pintarlas; y también de miedo, porque si ya ha tenido tantas quizás sea porque,

llegado a un punto, deja de considerarlas aptas para modelar o dejan de gustarle o de ser una fuente de inspiración para él. Y, teniendo en cuenta aquella cita del estudio de Simpson de cómo Franz domina la vida de Valerie, esa incertidumbre con respecto a su futuro o no como modelo, y, se puede presumir que, por tanto, también como amante, es muy estresante para Valerie.

Además a través de esas dudas de la protagonista podemos ver cómo Franz cosifica a sus modelos constantemente. Para él son una lista de personas con las que ha sentido cierta afinidad y a las que ha decidido pintar porque le han inspirado para ello, pero el poder, aparentemente, es solamente suyo: él decide cuándo pintar y cuándo dejar de pintar a las modelos, cuándo son útiles e inspiradoras y cuándo dejan de serlo, cuándo pasan de ser un objeto digno de representar de manera natural en sus cuadros y cuándo se convierten en indignas. Ese poder absoluto sobre la vida, emocional y laboral, de sus modelos, y en concreto sobre la de Valerie, hace que pensemos de Franz como un hombre distante, falto de empatía y de apego, otra vez. Todo lo que vemos de él es que “his eye dissects and reproduces surfaces: Valerie is his model, and her body is an object of this dissection for the sake of representation” (Simpson 1993: 58).

Como modelos, a Franz solamente le importa que estén ahí físicamente, exactamente igual que cualquier otro objeto de su taller, y Valerie, como su modelo, callada y observadora, reconoce ese comportamiento en su amante, aunque todavía no es capaz de separarse de él. Esto se ve claramente en el principio del segundo capítulo de la novela, que comienza con una cita que, en cierto sentido, podría ser el resumen de la obra:

DAS MODELL, sächlich, das stimmt. Stimmt ganz genau: eine Sache. Die Sache hat mit mir, Valerie, nichts zu tun, mit dem, was ich fühle, was ich mir denke, hat mit der, die ich bin, gar nichts zu tun, und mit meinem Körper, diesem weiblichen Körper, und mit meinem Gesicht nur ganz oberflächlich: Umrisse, Linien, Proportionen, Farben, Valeurs (Pedretti 2000: 10).

Patricia Anne Simpson explica el proceso de pensamiento de Valerie durante este párrafo en el que reflexiona sobre ser modelo en el momento en que está modelando para Franz, en el momento en que este la está estudiando y retratando:

In this early passage in the novel, Valerie comments self-consciously on her own objectified role as a model. The self-awareness seems to come from the double meaning of the word *Sache*, both an issue and a thing. The articulation of this cognitive process is itself objectifying (Simpson 1993: 60).

Se interpreta entonces que el papel del modelo está cosificado de por sí, pero aún más por parte de Franz, quien, literalmente, ve a sus modelos como objetos, tanto vivos como muertas.

Además, Franz parece afanarse una y otra vez en sus comportamientos para distanciarse, tanto física como emocionalmente, de sus modelos y, por ende, de Valerie. Aparte de la evidente cosificación de las modelos, Franz también utiliza el *Dürerscheibe* mientras la pinta y ella modela para él. Pero esta herramienta se vuelve, en cierto sentido, en contra de Franz:

At no point in the novel does Franz realize that he, too, is on one side of the glass. On the other hand, Valerie realizes that he too could be “captured” and “held” by another’s gaze. Though the actual distance established by a piece of glass is literally small, the figurative separation into the artist’s “self” and the model’s “other” is significant. The presence of the *Dürerscheibe* eliminates the possibility of unmediated experience between the subject and object (Simpson 1993: 63).

Como explica Simpson, esta herramienta permite a Franz observar a Valerie como el objeto que él la considera, aunque también cabe la posibilidad de una inversión de los papeles, ya que a ella también le permite observarlo a él como objeto de estudio y analizarlo de la misma manera que él hace con ella, no solo a través de una pintura ni de una cuartilla de dibujo, sino también a través de sentimientos y percepciones subjetivas, algo a lo que Franz no está acostumbrado, puesto que para él todo es lógico y debe ser objetivo, “Ein Werk individueller Beobachtung” (Pedretti 2000: 107) por parte del artista, no de la modelo.

Valerie desafía esa concepción de la observación artística, ese trabajo de introspección en el que solamente el ojo entrenado de Franz es capaz de ver, a través de las cosas, su núcleo y su sentido, y transmitirlos de manera perfecta al papel, de manera natural o más bien naturalista, como de verdad son las cosas, y que solo un ojo entrenado en el arte, no como el de Valerie, puede ver en realidad. Al desafiarlo, Valerie y su ojo desentrenado en el arte sí está entrenado en observar los comportamientos de Franz y criticarlos, en silencio al principio, más abiertamente después, más fallidamente más tarde, puesto que Franz solo es capaz de contestarle volviendo al tema del arte y a las citas, volviendo a cosificarla, a convertirla en un objeto al que no le debe nada.

Pero ella, durante sus momentos como modelo, nunca deja de observar, y analiza las acciones de Franz, invirtiendo los papeles de modelo-objeto y artista-observador.

Es por todo esto que, durante la novela, la que más sufre las consecuencias de hacer de modelo para Franz es solo Valerie. El último punto, y el más problemático, en el que se ve la intención de la novela con respecto al modelaje, es decir, lo dañino que puede ser este papel, es el hecho de que, en los últimos días, o tal vez meses, de la vida de Valerie, Franz continúa pintándola en su cama. Ella no accede a esto, no tiene ni voz ni voto en la decisión o no de continuar siendo la modelo de Franz cuando ya está físicamente demacrada y emocionalmente devastada; es Franz quien decide sobre ella, como lo haría sobre cualquier otra posesión; decide sobre el objeto que es Valerie, inerte, en medio de entre todos los demás objetos que pueden inspirarle para pintar; es Franz el que convierte a Valerie en modelo en contra de su voluntad, incluso cuando está muerta. Para Franz ella es un objeto desde el principio hasta el final.

Pero para la percepción de Valerie no será de la misma manera, aunque en eso ahondaremos en el próximo capítulo del trabajo.

## 4. Relaciones y confluencias

Durante todo el trabajo, en cada punto hemos hablado sobre un motivo en concreto que aparece en la novela, pero ha resultado muy difícil, y a veces imposible, aislarlos por completo, puesto que constantemente estos motivos se entrelazan y se pisan unos a otros, por lo que no es posible hablar de uno de ellos sin mencionar, al menos, otro de aquellos con los que hace intersección.

De esta manera, en el apartado sobre el motivo de la enfermedad hemos tenido que hablar en algún momento sobre la muerte y el arte; en el de la muerte, sobre el arte y el modelaje; en el del arte, sobre la muerte y el modelaje; y en el del modelaje, sobre el arte y la muerte. Es por eso que en este capítulo vamos a escribir sobre dos nuevos temas, esta vez tratados conjuntamente por la relación tan estrecha que presentan entre sí, siendo estos dos apartados la fusión entre la enfermedad y el arte, y la muerte y el modelaje, correspondientes, en mayor profundidad, a los temas de enfermedad crónica y feminismo.

### 4.1. La progresión de la obsesión: enfermedad y arte

Aunque tal vez esta relación pueda parecer más disonante que la que trataremos en el siguiente capítulo, sobre la muerte y el modelaje, los motivos de la enfermedad y el arte están en esta novela muy interconectados.

También lo están en el arte en general, aunque sobre todo en el plástico, puesto que son innumerables las obras que representan, de muy diferentes maneras, la enfermedad. A veces no la glorifican: a veces la presentan como lo que es, algo difícil y cansado de llevar. Otras veces es todo lo contrario: aunque se vislumbre esa dificultad de la enfermedad, el objetivo no parece ser ese, sino simplemente representar a un modelo enfermo, por una obsesión que roza el fetichismo por retratar de todas las formas posibles la enfermedad, en la mayoría de ocasiones, idealizada.

Centrándonos ahora en la novela en sí, en primer lugar estos motivos están interconectados por el simple hecho de que, o bien se glorifica, o bien se ignora del todo la enfermedad terminal de Valerie con tal de plasmarla de la manera más fiel a la realidad que sea posible, haciendo que la apariencia física, la decadencia emocional que se transmite en su rostro, y el dolor por estar siendo retratada incluso sin haber dado su consentimiento para ello, se convierta en arte.

También podemos ver este menosprecio de la enfermedad en el arte que cosifica en cómo el arte que produce Franz es la plasmación del proceso de enfermedad de una persona viva, y después también muerta, sin diferenciar una de la otra en cuanto a valor artístico.

La relación entre los intentos de dibujar de Valerie y cómo ella misma los minusvalora, y el hecho de que su enfermedad le impida volver a pensar en ello durante prácticamente el resto de la obra, e incluso también la ansiedad constante que le provoca la idea de que Franz —y cualquiera, en

realidad— pueda ver esos dibujos, son más ejemplos de cómo confluyen estos dos motivos tan recurrentes en la trama.

En referencia a Hodler, en retrospectiva, su obsesión de pintar a personas con enfermedades muy avanzadas es otra cara más de esta continua glorificación de la enfermedad en el arte como algo que inspira pena, compasión y, en definitiva, nos hace identificarnos con el supuesto dolor del pintor en el momento de la creación, fijándonos en la forma en que está pintado, en los colores, en la técnica; pero no en que la persona retratada fue real (Pedretti 2000: 136). Tampoco en que, muy presumiblemente, nunca dio su consentimiento para ello. Pero aun así, el arte plástico está plagado de representaciones de personas enfermas, en cama, moribundas, con los rostros llenos de la desesperanza que precede a la muerte, y con ojos llenos de súplica, pidiendo ayuda al artista, para que este dejara de retratarla y solo la apoyara.

#### 4.1.1. Desde la perspectiva de la enfermedad

Las enfermedades crónicas, como lo es el cáncer, tienen una particularidad, y es que no se curan. Los tratamientos —cuando los hay— no curan estas enfermedades, sino que las mantienen en remisión, si estas no son demasiado graves o se consigue controlarlas en un corto espacio de tiempo y con las elecciones médicas adecuadas. Sin embargo, al ser crónicas, es posible que los enfermos sufran recaídas cada cierto tiempo, bien porque los medicamentos empiezan a fallar, bien porque alguna situación externa hace que se desencadene un nuevo episodio de la enfermedad, o bien por muchas otras causas diferentes.

Lo cierto es que ser un enfermo crónico se describe como vivir una especie de lotería: nunca se sabe cuándo se puede volver a recaer, nunca se sabe cuánto tiempo se va a estar bien antes de volver a encontrarse mal, nunca se sabe qué curso va a seguir la enfermedad (Miserandino 2003). Quizás se responda bien a los tratamientos y se esté en remisión durante unos cuantos años antes de recaer; o quizás incluso no se vuelva a recaer nunca. Sin embargo, quizás no se responda bien a los tratamientos. En estos casos, se atraviesa por un proceso agotador, tanto física como psicológicamente, hasta que se logra mantener a raya la enfermedad. En ocasiones pueden pasar años de una cosa a otra, e incluso a veces nunca se llega a controlar del todo.

A veces las enfermedades crónicas ni siquiera tienen tratamiento para mantenerlas en remisión. Estos tratamientos son meramente paliativos y muchas veces no funcionan, al menos no como deberían. Con estas enfermedades, la sensación de estar viviendo en un cuerpo cuya salud depende de la lotería es continua.

Es común que, debido al desgaste emocional que supone nunca encontrarse bien, entren en juego trastornos ansiosos o depresivos, como le ocurre a Valerie en la novela —y que ya hemos comentado anteriormente—, que solo contribuyen a empeorar aún más el estado crónico.



Y, muy comúnmente, las enfermedades crónicas son invisibles, lo cual lleva muchas veces a situaciones como la siguiente:

– Wie gut du aussiehst! Ganz verwundert tönt das [...].

Und wieder: wie gut Sie aussehn! [...]

Mein Gott, es sieht aus, als wär er enttäuscht, was vermißt er denn? fiebrige Augen, eingefallene Wangen?

Unter den abtastenden Blicken fühlt sie sich zusammensacken, morsch werden: das gesunde Aussehen könnte doch tatsächlich nichts als Sonnenbräune sein, könnte über meinen wirklichen Zustand hinwegtäuschen, nur Tünche sein auf einem im Innern unaufhaltsam zerbröckelnden Gebäude (Pedretti 2000: 129).

En este fragmento, Valerie sufre ese desconocimiento por parte de las personas que, simplemente por ver que ella está en la calle y no en el hospital, o que mientras camina no tiene ninguna evidencia física que permita a los demás saber cómo se encuentra realmente en su interior, piensan que está bien, que se encuentra bien, que está curada. Y, de hecho, se lo dicen abiertamente, a veces sorprendidos, a veces contentos. No se percatan de los rasgos que han cambiado en ella desde el inicio de su enfermedad, ni se percatan de que muy probablemente sus comentarios sobre lo bien que la ven sean bastante molestos para ella, que está sufriendo prácticamente a cada minuto de cada día. Para Valerie, el hecho de que le digan que la ven muy bien físicamente no es un halago, aunque ella intenta ser amable al responder, dándoles la razón con tal de no enfrentarse a las miradas confundidas si es sincera. No es un halago porque no están viendo lo real, están dando un cumplido a la imagen exterior de una persona con una enfermedad invisible. Es irritante que nadie vea que ella no está bien, cuando Valerie se siente —y quiere dejarse— morir cada día.

Esta perspectiva se relaciona directamente con la idealización de las enfermedades, explicada a partir del ejemplo de Valerie: cómo se iguala inmediatamente el buen aspecto físico con una buena salud, con alta mejoría o incluso curación de la enfermedad crónica, cuando la realidad no se queda en la superficie física; cómo, por ser invisibles, se minusvalora el sufrimiento de las personas y se glorifica su apariencia, negando al mismo tiempo la existencia de las condiciones físicas crónicas solo por cómo los ven.

#### 4.2. El final de la posesión: muerte y modelaje

La relación entre el motivo de la muerte y el del modelaje es mucho más evidente que el anterior, ya que está presente en el personaje histórico de Hodler en la obra, así como en el de Franz, puesto que ambos encontraron la inspiración en sus modelos, primero vivos durante su enfermedad, y luego muertas.

La obligación implícita impuesta a Valerie para seguir ejerciendo de modelo, contra su voluntad y sus fuerzas, cuando ella ya está demasiado enferma como para salir de su cama, y tras su muerte, es el ejemplo de posesión de Franz más evidente en la obra.

Sin embargo, la relación entre estos motivos no se centra tanto en la muerte física de Valerie (y de sus predecesoras, en cuanto a su biografía basada en la de Valentine Godé-Darel), sino en el simbolismo que esta tiene, y por ello a continuación analizamos este fenómeno que trata sobre la gran cantidad de elementos feministas que Pedretti deja ver a lo largo de la novela.

#### 4.2.1. Desde una perspectiva feminista

Hay muchas razones por las que esta obra es considerada feminista, y aquí vamos a tratar solamente algunas de ellas. Ya desde la temática, hasta el hecho de que ganara el Ingeborg-Bachmann-Preis —premio con el nombre de esta autora, conocida por sus obras de gran contenido feminista—, es evidente que este libro estaría lleno de referencias y metáforas feministas.

Lo primero que vemos cuando nos ponemos frente al libro es el título, y este tiene el nombre de la protagonista, la mujer, Valerie. Esto es indicativo de que el peso de la trama lo va a llevar ella, y por méritos propios, no por apoyarse en el personaje masculino ni por el hecho de que este la ensalce por encima de él, siendo él el verdadero protagonista: aquí, Valerie es la innegable protagonista de esta novela.

Como ya hemos comentado, Franz es una proyección de Hodler, que a su vez es una crítica a la obsesión por el arte de uno mismo y la cosificación de las mujeres. En este sentido, consideramos que la muerte física de Valerie puede significar también cómo ella realiza una transformación radical desde su forma de pensar sobre sí misma hasta su propio reconocimiento y el de su independencia. En términos feministas, Valerie lleva a cabo un proceso de deconstrucción: de ser una mujer alienada que permitía e incluso favorecía su propia cosificación por parte de Franz, se convierte, a lo largo del proceso de su enfermedad, en una mujer autónoma y consciente de su identidad y de su libertad. Wara Wende dice sobre la muerte de Valerie lo siguiente:

Deutlich geworden ist, daß der Tod als Auflösung aller Ordnung, als größtmögliche Zerstörung der Existenz, die der Mensch überhaupt imaginieren kann, keineswegs nur etwas Negatives sein muß (Wende 2003: 102).

Y sobre esa cita, nosotros consideramos que ese aspecto positivo de la muerte de Valerie lo es porque, con su muerte, también muere la cosificación de la modelo, para pasar a ser consciente de sí misma y de su identidad como individuo autónomo, provocándose entonces su emancipación y su liberación de la causa de su cosificación (en este caso, Franz, el arte y el modelaje).

Pero este proceso de emancipación no se da solo a través de su muerte. Desde el momento en que se le diagnostica de cáncer y empieza a plantearse casi todos los ámbitos de su vida, vemos cómo Valerie es consciente de que Franz la cosifica mientras ella hace de modelo: “She separates herself, her thoughts as well as her body and her face, from the modelled object. [...] From the beginning, Valerie is capable of seeing herself being seen as Franz sees her: an object amongst others” (Simpson 1993: 60). Valerie sabe que está siendo cosificada, pero no es hasta más adelante,

al dedicarse a observar y analizar los comportamientos, normalmente siempre relativos al arte y su representación, de Franz, cuando empieza a percatarse de todo el proceso de anulación al que está sometida constantemente a través del modelaje. Sin embargo, no puede dejarlo porque Franz la convierte sin su consentimiento en modelo, pero para entonces ella ya es consciente de la realidad de su situación.

De cualquier modo, la consciencia del narrador en tercera persona y sus reflexiones se van infiltrando con más asiduidad en la mente de Valerie, dejándonos ver cómo esta va evolucionando al dejar atrás poco a poco, y en la medida de lo posible, la opresión que supone Franz para ella.

Por otro lado, en otro ejemplo bastante ilustrativo, vemos que Valerie es consciente de que lo mejor para eliminar su enfermedad es una intervención quirúrgica radical, como lo es la mastectomía, pero pese a ello se niega a realizársela, teniendo, por tanto, que someterse a un tratamiento de radioterapia que no le garantiza que vaya a curarla. Sin embargo, esta decisión de Valerie no está tomada a la ligera, sino que hay un profundo y dificultoso proceso de pensamiento detrás de la misma, que Patricia Anne Simpson nos explica en su estudio sobre la obra:

Valerie undergoes radiation therapy, but resists radical treatment—a mastectomy—in order to claim her body as a whole (Simpson 1993: 56).

Valerie can only come to terms with her illness by refusing to let it “fragment” her in a literal sense, i.e., she resists the amputation of her breast (Simpson 1993: 61).

Valerie’s resistance to surgery is motivated by more than any aesthetic commitment to corporeal symmetry [...]. This example<sup>3</sup> powerfully parallels the spread and treatment of cancer in Valerie’s associative thinking with a fear that nothing of her will remain (Simpson 1993: 62).

Por tanto, podemos interpretar que Valerie no solo tiene miedo de la amputación por la operación ni por el hecho de que su cuerpo vaya a quedar asimétrico o supuestamente feo en cuestión de estética, sino porque teme que, si pierde una parte de sí misma, nada de ella va a volver a ser útil, ni como mujer ni como madre ni como amante ni, por supuesto, como modelo para Franz. La presión y la posesión que Franz ejerce sobre ella están tan arraigadas que Valerie llega a negarse a una posible vía para la curación con tal de seguir siendo físicamente útil para Franz, quien, quizás, rechazaría a su amante por no estar “completa” o estar “rota”, dada la condición de objeto con la que ve a Valerie.

Es por esto que la misma Simpson expone la razón general por la que Valerie hace todo lo que hace, porque “art governs her life, as well as her death. She is his art” (Simpson 1993: 68), pero solamente antes de que Valerie se dé cuenta de que ella es más importante por sí sola que todas las representaciones artísticas que pudiera crear Franz sobre ella.

---

<sup>3</sup> Das Radieschen, das Valerie anschneidet: Sie will einen schwarzen Fleck entfernen, der ist nicht sehr groß, setzt sich aber, unter der Oberfläche verbreitend, fort, so daß sie eine weitere Scheibe abschneidet, das Schwarze ist immer noch da, sie versucht, es mit der Messerspitze herauszugrubeln. Bei aller Sorgfalt ist am Ende nichts mehr vom Radieschen übrig (Pedretti 2000: 57).

De esta manera, a raíz de todos los acontecimientos que hemos ido contando a lo largo de este trabajo que aparecen en la novela, y a través también de los comportamientos de ambos personajes principales conforme avanza la trama, nos percatamos de que la relación entre Franz y Valerie también puede ser una representación, ya que él (que, desde un sentido feminista, puede ser interpretado como el opresor) y ella (que se puede interpretar como el colectivo femenino) son irreconciliables, puesto que “In this novel, [...] male, art, and immortality are opposed to female, life, and mortality principles, embodied by Franz and Valerie respectively” (Simpson 1993: 58).

Sin duda, lo más importante de este libro, en cuanto al tema tratado en este apartado, es que Erica Pedretti ha escrito “ein ungewöhnliches, weil ‘nicht programmatisch plattes Frauenbuch’” (Wende 2003: 102); mientras que, con respecto a la muerte de Valerie, al margen de que pueda ser una emancipación femenina metafórica o no, lo es el hecho de que, al final, “Valerie appropriates her death as her own” (Simpson 1993: 68): después de todo lo que le ocurre, después de todas sus decisiones y sus sufrimientos, ella es la dueña de su propia muerte, eligiendo la manera de interpretarla por sí misma.

## 5. Conclusiones

En este trabajo académico hemos tenido como objeto de estudio la obra *Valerie oder Das unerzogene Auge*, de Erica Pedretti.

Para comenzar, hemos escrito un apartado de contexto y antecedentes sobre la obra, cómo esta se fue formando desde la idea primigenia de la autora, basándose en la historia real del pintor Ferdinand Hodler y su modelo y amante Valentine Godé-Darel, pasando por el primer resumen de la misma, que ganó el Ingeborg-Bachmann-Preis, hasta su publicación.

Tanto el segundo como el tercer apartado conforman la primera parte de este trabajo: en ella analizamos en profundidad los motivos de la enfermedad y la muerte por un lado, y los del arte y el modelaje por otro, motivos que afectan respectivamente a Valerie y Franz. Sin embargo, al tratarse de temas que confluían constantemente, siendo complicado analizarlos como fenómenos aislados dentro de la obra, hicimos una segunda parte, el cuarto punto, en el que analizamos, tanto de manera histórica como añadiendo diferentes perspectivas, dos motivos compuestos, a su vez, por dos de los anteriormente expuestos: el arte y la enfermedad primero, junto con las reflexiones de Valerie sobre la enfermedad crónica y la glorificación de esta; y la muerte y el modelaje después, acompañados por el análisis desde el punto de vista feminista, presente desde el principio hasta el final de la obra.

En nuestra opinión, *Valerie oder Das unerzogene Auge* es una obra que deja ver mucho más de lo que aparenta. Entre todas esas descripciones de paisajes, de colores, referencias al arte, visitas al

médico, decadencia de la enfermedad y la lucha por seguir viviendo (por parte de todos los personajes, solo que de maneras diferentes) hay un motivo especialmente importante, y ese es el progreso de Valerie desde el inicio de la obra, donde se considera poco más que un objeto, hasta el final, cuando se descubre a sí misma como una persona individual; es la lucha férrea, y complicada por las trabas en el camino, de la búsqueda del yo y de la identidad personal, más allá de los atributos externos y los dados por personas ajenas; es el progreso de Valerie desde ser una mujer alienada hasta ser una mujer deconstruida, teniendo que pasar para ello unos años de terrible enfermedad y sufrimiento, en el que se ve, durante las últimas páginas, que ella se percata de que es, simplemente es, no la hacen.

## 6. Bibliografía

### Fuentes

Pedretti, E. (1984), “Das Modell und sein Maler”, en Fink, H. / Reich-Ranicki, M. (ed.), *Klagenfurter Texte zum Ingeborg-Bachmann-Preis 1984*. München: List, 13-24.

Pedretti, E. (2000), *Valerie oder Das unerzogene Auge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

### Estudios

Fink, H. / Reich-Ranicki, M. (1984), *Klagenfurter Texte zum Ingeborg-Bachmann-Preis 1984*. München: List.

Caduff, C. (2001), “Die Kunst-Paare ‚Maler-Modell‘ und ‚Komponist-Sängerin‘ in literarischen Texten der Romantik und der Gegenwart”, en Schmidt, E. (ed.), *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Band 9*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 125-148. <http://corinacaduff.zhdk.ch/wp-content/uploads/2008/11/kunstpaare.pdf> (consulta: 8/6/2016)

Haupt, S. (2006), “Jettatori und Medusen. Von bösen Blicken, tödlichen Pinseln und gefräßigen Kameras. Eine intermediale Motivgeschichte”, en Meyer, U. / Simanowski, R. / Zeller, C. (ed.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 152-184.

[https://books.google.es/books?id=vkNTl6pVZdUC&pg=PA152&lpg=PA152&dq=%E2%80%99Jettatori+und+Medusen.+Von+b%3%B6sen+Blicken,+t%3%B6dlichen+Pinseln+und+gef%3%A4%C3%9Figen+Kameras.+Eine+intermediale+Motivgeschichte%E2%80%9D,&source=bl&ots=ReBaQFQRJ3&sig=mjv785\\_HDLTvLMZVi3y1zcaAcVI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjsxuXS74zNAhVLcBoKHQEcA08Q6AEIHTAA#v=onepage&q=%E2%80%99Jettatori+und+Medusen.+Von+b%3%B6sen+Blicken,+t%3%B6dlichen+Pinseln+und+gef%3%A4%C3%9Figen+Kameras.+Eine+intermediale+Motivgeschichte%E2%80%9D](https://books.google.es/books?id=vkNTl6pVZdUC&pg=PA152&lpg=PA152&dq=%E2%80%99Jettatori+und+Medusen.+Von+b%3%B6sen+Blicken,+t%3%B6dlichen+Pinseln+und+gef%3%A4%C3%9Figen+Kameras.+Eine+intermediale+Motivgeschichte%E2%80%9D,&source=bl&ots=ReBaQFQRJ3&sig=mjv785_HDLTvLMZVi3y1zcaAcVI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjsxuXS74zNAhVLcBoKHQEcA08Q6AEIHTAA#v=onepage&q=%E2%80%99Jettatori+und+Medusen.+Von+b%3%B6sen+Blicken,+t%3%B6dlichen+Pinseln+und+gef%3%A4%C3%9Figen+Kameras.+Eine+intermediale+Motivgeschichte%E2%80%9D)

- tatori%20und%20Medusen.%20Von%20b%20C%20B6sen%20Blicken%20C%20t%20C%20B6dliche  
n%20Pinseln%20und%20gefr%20C%20A4%20C%209Figen%20Kameras.%20Eine%20intermediale  
%20Motivgeschichte%20E2%2080%209D%20C&f=false (consulta: 8/6/2016)
- Simpson, P. A. (1993), Seeing Things: Erica Pedretti's 'Valerie Oder Das Unerzogene Auge', en  
*Monatshefte* N° 1, Vol. 85, 55-70. <http://www.jstor.org/stable/30153238> (consulta: 8/6/2016)
- Wende, W. (2003), "Künstlerbilder – oder: Über den Umgang mit dem Tod bei Ferdinand Hodler  
und Erica Pedretti", en *Duitse kroniek*, 01/2003, 80-103.  
[https://www.researchgate.net/publication/263230793\\_Kunstlerbilder\\_-  
\\_oder\\_Uber\\_den\\_Umgang\\_mit\\_dem\\_Tod\\_bei\\_Ferdinand\\_Hodler\\_und\\_Erica\\_Pedretti](https://www.researchgate.net/publication/263230793_Kunstlerbilder_-_oder_Uber_den_Umgang_mit_dem_Tod_bei_Ferdinand_Hodler_und_Erica_Pedretti)  
(consulta: 8/6/2016)
- Maté, J. / Hollenstein, M. F. / Gil, F. L. (2004), "Insomnio, ansiedad y depresión en el paciente  
oncológico", en *Psicooncología*, N°2-3, Vol. 1, 211-230.  
<http://revistas.ucm.es/index.php/PSIC/article/view/PSIC0404120211A/16254>  
(consulta: 8/6/2016)
- Miserandino, C. (2003), "The Spoon Theory". [http://www.butyoudontlooksick.com/articles/written-  
by-christine/the-spoon-theory/](http://www.butyoudontlooksick.com/articles/written-by-christine/the-spoon-theory/) (consulta: 8/6/2016)
- Cassileth, B. R. et al. (1985), "Psychosocial Correlates of Survival in Advanced Malignant  
Disease?", en *The New England Journal of Medicine*, 312(24):1551-5.  
<http://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJM198506133122406> (consulta: 8/6/2016)
- Ornelas-Mejorada, R. E. / Tufiño Tufiño, M. A. / Sánchez-Sosa, J. J. (2011), "Ansiedad y depresión  
en mujeres con cáncer de mama en radioterapia: prevalencia y factores asociados", en *Acta de  
Investigación Psicológica*, 1 (3): 401-414. <http://www.scielo.org.mx/pdf/aip/v1n3/v1n3a3.pdf>  
(consulta: 8/6/2016)
- García-Viniegras, C. R. V. / González Blanco, M. (2007), "Bienestar psicológico y cáncer de  
mama", en: *Avances en Psicología Latinoamericana*, N°1, Vol. 25, 72-80.  
<http://www.scielo.org.co/pdf/apl/v25n1/v25n1a8.pdf> (consulta: 8/6/2016)
- Hernández Catalán, R. (2011): *Feminismo para no feministas. La Vane contra Patrix*. Federación  
Mujeres Jóvenes. [http://www.femiteca.com/IMG/pdf/Feminismo\\_Para\\_No\\_Feministas\\_DEF-  
1.pdf](http://www.femiteca.com/IMG/pdf/Feminismo_Para_No_Feministas_DEF-1.pdf) (consulta: 8/6/2016)
- Varela, N. (2005): *Feminismo para principiantes*.  
[http://www.cch.unam.mx/formacion/sites/www.cch.unam.mx.formacion/files/Nuria%20Varela  
-Feminismo%20para%20Principiantes\\_la%20primera%20ola\(1\).pdf](http://www.cch.unam.mx/formacion/sites/www.cch.unam.mx.formacion/files/Nuria%20Varela-Feminismo%20para%20Principiantes_la%20primera%20ola(1).pdf) (consulta: 8/6/2016)