

ARTE FANTÁSTICO: ESTRATEGIAS VISUALES DE LO IMPOSIBLE

Pere Parramon Rubio

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/671539>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**ARTE FANTÁSTICO:
ESTRATEGIAS VISUALES
DE LO IMPOSIBLE**



Pere Parramon Rubio

2020



TESIS DOCTORAL

**ARTE FANTÁSTICO:
ESTRATEGIAS VISUALES
DE LO IMPOSIBLE**

Autor: Pere Parramon Rubio

2020

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS HUMANAS,
DEL PATRIMONIO Y DE LA CULTURA

Departamento de Historia e Historia del Arte

Dirigida por la Dra. M. Lluïsa Faxedas Brujats (Universitat de Girona)
y el Dr. David Roas Deus (Universitat Autònoma de Barcelona)

Tutora: Dra. M. Lluïsa Faxedas Brujats (Universitat de Girona)

Memoria presentada para optar al título de doctor
por la Universitat de Girona

Pere Parramon Rubio

Dra. Lluïsa Faxedas Brujats

Dr. David Roas Deus

Lista de publicaciones derivadas de la tesis

- PARRAMON, Pere (2013). “Arte caótico en Madrid”. *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/arte-caotico-en-madrid_b_2804339.html>.
- (2013C). “El Hòbbit o la màgia de les paraules.” *L’Avenç* (391), 46-54.
- (2013D). “Llega el dragón.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/llega-el-dragon_b_4448592.html>.
- (2014). “Arte desde el otro lado.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/arte-desde-el-otro-lado_b_4844797.html>.
- (2014B). “El otro lado de Giger.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/el-otro-lado-de-giger_b_5386150.html>.
- (2014C). “Érase un montón de veces...” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/erases-un-monton-de-veces_b_6377340.html>.
- (2014E). “*Maléfica*: divina de la muerte.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/malefica-divina-de-la-mue_b_5471219.html>.
- (2014D). “Unas vacaciones maravillosas.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/unas-vacaciones-maravillosas_b_5644233.html>.
- (2015C). “*Juego de tronos* en Girona: la maquinaria de Poniente.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/juego-de-tronos-en-girona_b_8244792.html>.
- (2015D). “*Penny Dreadful*: la belleza de la carroña.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/penny-dreadful-la-belleza_b_7182966.html>.
- (2016). “Amantes sintéticos.” *Hunter Art Magazine*. Recuperado de <<http://hunterartmagazine.com/amantes-sinteticos/>>.
- (2016). “Elogio de la caricia.” En Pere PARRAMON y Mapi RIVERA, *Sinapsis* (catálogo de la exposición, s/p). Barcelona: Fundació Vila Casas.
- (coord., 2016C). “Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)” (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, IV (2), 7-185. Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/9>>.

— (2016). “Presentación” (en el monográfico Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI), coord. Pere PARRAMON). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (2), 9-15. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.377>>.

— (2017). “*Blade Runner 2049*: el imperio de la imagen.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/blade-runner-2049-el-imperio-de-la-imagen_a_23241728/>.

— (2017B). *El noi saltador i la reina dels guardians rossos*. Barcelona: Sd-edicions (col. La Caja de Laca).

— (2019C). “Monstruos contemporáneos: la trabucación como recurso visual de lo fantástico.” En Mario-Paul MARTÍNEZ y Fran MATEU (coords.), y Miguel HERRERO HERRERO (ed.), *De lo fantástico a lo inadmisibile* (p. 71-86). Alicante: Cinestesia.

— (2019B). “La ventana como límite entre lo posible y lo imposible en el arte fantástico.” *SAITABI: Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia* (69), 167-187. DOI: <<https://doi.org/10.7203/saitabi.69.15946>>.

PARRAMON, Pere; y MEDINA, F. Xavier (2016). “Turismo, grandes producciones y posicionamientos urbanos: El rodaje de *Juego de Tronos* en Girona.” *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 2 (2), 315-328.

— (2017). “¿Son las grandes producciones televisivas un atractivo turístico de base cultural? Percepciones en relación con el caso de *Juego de Tronos* en Girona.” *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 3 (3), 403-420.

— (2018). “Falsos mundos medievales: El caso de *Juego de Tronos*.” Recuperado de <<http://www.pereparramon.com/descarrega.php?arxiudown=2018-02-211555236230.pdf>>.

PARRAMON, Pere; MEDINA, F. Xavier; y BAGES-QUEROL, Jordi (2018). “Gastronomy, Tourism and Big TV Productions: Reflections on the Case of *Game of Thrones* in Northern Ireland and Girona.” En F. Xavier MEDINA y Jordi TRESSERRAS (eds.), *Food, Gastronomy and Tourism Social and Cultural Perspectives* (p. 101-126). Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara (col. Estudios del Hombre, serie Antropología de la Alimentación, 38).

Dedicataria

A en Toni, per ser-hi, fins i tot quan jo no hi era.

Et quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre.

Nosferatu le Vampire
(1928, segunda versión francesa de
Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens,
dir. F. W. Murnau, 1922).

—¡Qué raros son los espejos! —susurró entonces—. ¡Y qué asombrosas afinidades existen entre ellos y la imaginación de los hombres! Pues esta habitación mía, al reflejarse en su superficie, es la misma y, sin embargo, no lo es. No es la mera representación de la habitación que habito, sino que más bien parece que estoy leyéndola en uno de mis cuentos favoritos. [...] El espejo la ha rescatado de la región de los hechos para conducirla al reino del arte [...] ¿acaso no es el arte lo que redime a la naturaleza de las miradas cansadas y ahítas de nuestros sentidos y de la degradante injusticia de nuestra dolorosa existencia cotidiana; y, a través de la imaginación, que habita en otro reino, nos descubre el verdadero aspecto de la naturaleza [...]?

George MacDonald, *Fantastes*
(*Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women*, 1858).

Agradecimientos

Me interesan quienes saben que lo real no se agota en lo que vemos, captamos o percibimos, sin por ello caer en ensoñaciones ni necesitar caer en teorías exóticas, quienes son concretos sin ser pedestres, quienes son soñadores sin dejar de pisar nuestro mismo suelo.

Ángel Gabilondo, “Otro realismo” (2009).

Aún y escuetamente, deseo expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas sin cuya ayuda, apoyo y acompañamiento el desarrollo de la presente tesis doctoral no habría podido llevarse a cabo.

A la Dra. M. Lluïsa Faxedas, de la Universitat de Girona, por la ejemplaridad, el rigor y la complicidad con los que me ha acompañado en lo profesional, y por el aliento, la creatividad y la confianza que me ha trasmitido desde la amistad. Al Dr. David Roas, de la Universitat Autònoma de Barcelona, primero por la inspiración que supusieron y siguen suponiendo sus investigaciones sobre lo fantástico, así como sus relatos, siempre un acicate contra el amodorramiento vital e intelectual, y después por el entusiasmo con los que acogió el proyecto que se convirtió en la presente tesis doctoral. Directora y director de *Arte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible*, ambos generosos e infatigables, a ellos les debo tanto la superación de los obstáculos hallados en el camino como los aciertos que pueda haber en estas páginas.

A los profesores, compañeros y amigos de mi *alma mater*, la Universidad de Girona. Muy especialmente, al Dr. Xavier Antich y la Dra. Maria Josep Balsach, por ser inductores y mentores de muchas de mis inquietudes y maneras de ver y trabajar con el arte; al Dr. Àngel Quintana, por convertir las pantallas en portales de ida y vuelta; a la Dra. Imma Merino, por recordar que no decidimos sobre el deseo, pero el deseo nos hace tomar grandes decisiones; a la Dra. Maria Recasens, por convocar a tantos teóricos sin cuya mirada, la nuestra no alcanzaría los mismos horizontes; al Dr. Ricard Expósito, por sus consejos metodológicos y formales; al Dr. Paulo Duarte, por la dulzura de su intelecto;

y a la Dra. Laura Cornejo, por caminar a mi lado en todo momento, tanto en las zancadas como en los tropiezos, y siempre con fe inquebrantable en mi trabajo.

A los amigos que no han dejado de alentarme y de espolearme cuando ha sido necesario. A Raquel Soriano, por el impulso primero (*warp*), la lógica (vulcana) y la fuerza (klíngon) de sus consejos; a Cristina Fernández, por ser y estar; al Dr. F. Xavier Medina, de la Universitat Oberta de Catalunya, por pensar en mí y en mi tesis en los momentos más insospechados; al Dr. Sep Solé, por compartir conmigo palabras que sostienen durante la elaboración de una tesis; al Dr. Guillermo Navarro, de la Universidad de Castilla-La Mancha, por sus indicaciones y estrategias, siempre tan lúcidas como ingeniosas; a la Dra. Iratxe Caño, por las inmersiones en sus mares llenos de tesoros; a Patricia Maseda y Jesús Abad, por tantos libros, palabras, música y pensamientos prestados, y por las evocaciones compartidas en tantos paseos.

Al equipo directivo del Institut Rafael Campalans de Anglès (la Selva, Girona), Esther Gispert, Rafel Martí, Rubén Martínez y Anna Torrent, ejemplares todos ellos en lo profesional y en lo personal, profesoras y profesores en lo más profundamente humano del término y del reto que supone.

A mi familia, por el respetuoso silencio con el que han acompañado mis encierros, así como por la confianza férrea y el apoyo pétreo: a mis padres, Lluís Parramon *–in memoriam–* y Esperanza Rubio, a mis hermanas Marichu y Lupe, a mi cuñado Lluís, a los sobrinos y los sobrinos nietos Sílvia, Néstor, Nora, Natàlia, y Naia y Saüc, a mi suegra Loli, y a mi cuñada Balbina.

Y, para acabar, si es que la ficción y la realidad pueden desligarse verdaderamente, en la ficción a la Princesa Irulan, escribiendo en otro mundo y en otro tiempo, y en la realidad a Toni Arco, por todo.

Pere Parramon,
Girona, 21 de septiembre de 2020

ÍNDICE GENERAL

Lista de publicaciones derivadas de la tesis.....	V
Dedicatoria.....	VII
Agradecimientos	IX
ÍNDICE GENERAL	1
ÍNDICE DE FIGURAS	3
RESUMEN / RESUM / SUMMARY.....	9
1. INTRODUCCIÓN	13
1.1.1. Motivaciones y justificación.....	13
1.1.2. Planteamiento general, hipótesis y objetivos.....	17
1.1.3. Cuestiones previas y estructura.....	21
2. LA REALIDAD-OTREDAD: EL ARTE FANTÁSTICO.....	31
2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: REFERENTES EN EL ESTUDIO DEL ARTE FANTÁSTICO	31
2.1.1. Desde los estudios literarios a los volúmenes recopilatorios.....	31
2.1.2. Variantes francófona, germánica e hispánica	41
2.1.3. De la especificidad del grupo a lo Otro como denominador común	63
2.2. EL ARTE FANTÁSTICO ENTRE LO MARAVILLOSO Y LO DAIMÓNICO.....	77
2.2.1. Del sintagma “arte fantástico” a la tensión realidad-otredad.....	77
2.2.2. Lo fantástico: género, categoría estética, y anéstilo	101
2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico.....	115
2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico.....	141
2.2.5. Lo sobrenatural posible: el arte maravilloso.....	167
2.2.6. Lo sobrenatural aceptado: el arte daimónico	195
2.2.7. Definición funcional del arte fantástico: la imagen-rotura	223

3. CONDICIONES Y RECURSOS DE LA IMAGEN-ROTURA.....	237
3.1. CONDICIÓN ONTOLÓGICA: EL MARCO VEROSÍMIL	237
3.1.1. Lo real, la mimesis, y el realismo como subversión	237
3.1.2. La descripción verosímil como rotura del marco.....	263
3.2. CONDICIÓN FORMAL: <i>EPÍPHASIS</i> Y <i>APHÁNISIS</i> DE LO IMPOSIBLE.....	279
3.2.1. Asomarse a lo Otro.....	279
3.2.2. Visibilidad e invisibilidad: ver para creer	301
3.2.3. La aparición y la desaparición como referenciales de existencia.....	327
3.3. CONDICIÓN INTELECTUAL: EL CUESTIONAMIENTO.....	349
3.3.1. La naturaleza demoníaca de la percepción.....	349
3.3.2. Jugar en serio con la realidad, el yo y la racionalidad.....	373
3.4. CONDICIÓN EMOCIONAL: DEL TEMOR AL PÁNICO	395
3.4.1. El escándalo fantástico	395
3.4.2. Tensiones ominosas.....	413
3.4.3. Trabucación y monstruosidad	437
4. CONCLUSIONES	465
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	487

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Gottfried Helnwein, <i>Acción San Stephan</i> (1976).....	18
Fig. 2. Tim Walker, <i>Lucan Gillespie toma té con la abeja melífera</i> (2012).....	18
Fig. 3. Vilhelm Hammershøi, <i>Interior con el caballete del artista</i> (1910).....	27
Fig. 4. Kurt Regschek, <i>Centro de Viena</i> (1959-1961).....	33
Fig. 5. Angerer <i>el Joven, El laberinto</i> (1978).....	33
Fig. 6. Jean Cocteau, <i>Microbio del alma</i> (1957).....	44
Fig. 7. Jean Cocteau, <i>Microbio de la angustia</i> (1957).....	44
Fig. 8. Friedensreich Hundertwasser, <i>sello postal alemán</i> (2000).....	49
Fig. 9. Karl Hodina, <i>sello postal austríaco</i> (2005).....	49
Fig. 10. Angerer <i>el Viejo, Réquiem alemán</i> (1979).....	51
Fig. 11. José Hernández, <i>Máscara de desprecio</i> (2007).....	58
Fig. 12. Joan Castejón, <i>Caballo nocturno</i> (2004).....	58
Fig. 13. Peter Blume, <i>La ciudad eterna</i> (1934-1937).....	66
Fig. 14. René Magritte, <i>El dominio de Arnheim</i> (1962).....	66
Fig. 15. George Frederic Watts, <i>El Minotauro</i> (1885).....	75
Fig. 16. Rudolf Hausner, <i>Bajo la lámpara</i> (1982).....	89
Fig. 17. Fernand Khnopff, <i>Una ciudad abandonada</i> (1904).....	91
Fig. 18. Odilon Redon, <i>El ojo de amapola</i> (1892).....	93
Fig. 19. Maxime Van de Woestijne, <i>Autorretrato</i> (1951).....	93
Fig. 20. Werner Peiner, <i>Jinetes del Apocalipsis</i> (1943).....	95
Fig. 21. Odilon Redon, <i>Un demonio alado que sostiene una máscara</i> (1876).....	102
Fig. 22. Francisco de Goya, <i>El entierro de la sardina</i> (c. 1812-1819).....	102
Fig. 23. Paula Rego, “Pequeña señorita Muffet I” (<i>Nursery Rhymes</i> , 1989).....	105
Fig. 24. Oscar Seco, <i>Dibujo 22</i> (2017).....	105
Fig. 25. Mikel Jaso, <i>s/t</i> (s/d).....	107
Fig. 26. H. P. Lovecraft, <i>esbozo de Cthulhu</i> (1934).....	107
Fig. 27. Joan Fontcuberta, <i>Milagro de la cefalopodización</i> (2002).....	109
Fig. 28. Francis Picabia, <i>La revolución española</i> (1937).....	111
Fig. 29. Antoine Wiertz, <i>El entierro apresurado</i> (1854).....	111
Fig. 30. Kent Monkman, <i>La caza</i> (2014).....	113
Fig. 31. Francisco de Goya, <i>Vuelo de brujas</i> (c. 1797-1798).....	116
Fig. 32. José Carlos Naranjo, <i>Brujos en el aire</i> (2012).....	116
Fig. 33. Kent Monkman, <i>Figuras masculinas resistiéndose al encarcelamiento</i> (2019).....	116
Fig. 34. “El ojo del que mira” (<i>La dimensión desconocida</i> , ep. 6, 2ª temp., 1960).....	121
Fig. 35. <i>La noche del terror ciego</i> (dir. Amando de Osorio, 1972).....	124
Fig. 36. <i>Nosferatu, vampiro de la noche</i> (dir. Werner Herzog, 1979).....	124
Fig. 37. Margaret Brundage, <i>cubierta de Weird Tales</i> (junio de 1937).....	126
Fig. 38. <i>Nkisi Nkondi</i> congoleña (s. XIX).....	129
Fig. 39. <i>Hellraiser</i> (dir. Clive Barker, 1987).....	129
Fig. 40. Francisco de Goya, “Tú que no puedes” (<i>Caprichos</i> , 1799).....	130
Fig. 41. Honoré Daumier, <i>Broma que se permiten los caballos</i> (1858).....	130
Fig. 42. Cristina Lucas, <i>La anarquista</i> (2004).....	133
Fig. 43. Salvador Dalí, <i>Cristo de San Juan de la Cruz</i> (1951).....	136
Fig. 44. Josep Masana, <i>s/t</i> (entre 1930 y 1940).....	139
Fig. 45. <i>El diablo y el tambor</i> (frontispicio de <i>Saducismus Triumphatus</i> , Joseph Glanvill, 1700).....	148
Fig. 46. William Hogarth, <i>Credulidad, superstición y fanatismo</i> (1762).....	148
Fig. 47. William Frederick Yeames, <i>Una visita a la habitación encantada</i> (1869).....	150
Fig. 48. Heinrich von Füger, <i>Creación del hombre por Prometeo</i> (1790).....	159
Fig. 49. <i>Frankenstein de Mary Shelley</i> (dir. Kenneth Branagh, 1994).....	159
Fig. 50. Apel·les Mestres, <i>Las alas se abren</i> (1904-1905).....	163
Fig. 51. Elsie Wright, <i>Frances y el hada saltarina</i> (1920).....	163
Fig. 52. “Fuego y sangre” (<i>Juego de tronos</i> , ep. 10, 1ª temp., 2011).....	165
Fig. 53. Esquema de categorías estéticas según tipos de realidad.....	166

Fig. 54. Alicia Framis, <i>Departure Board</i> (2013, fragmento).....	168
Fig. 55. Alicia Framis, pieza de la serie <i>Departures</i> (2016).....	168
Fig. 56. Apel·les Mestres, <i>El hacha</i> (1904-1905).....	173
Fig. 57. Apel·les Mestres, <i>Revelación</i> (1905).....	173
Fig. 58. Apel·les Mestres, <i>Flok</i> (c. 1906).....	173
Fig. 59. John William Waterhouse, <i>Hamadriade</i> (1895).....	174
Fig. 60. John Simmons, <i>Titania</i> (1866).....	174
Fig. 61. Edward Hopley, <i>Puck y una polilla</i> (1854).....	174
Fig. 62. Felice Boscaratti, <i>San José de Cupertino en éxtasis</i> (c. 1762).....	175
Fig. 63. <i>El hombre que no quiso ser santo</i> (dir. Edward Dmytryk, 1962).....	177
Fig. 64. <i>Mary Poppins</i> (dir. Robert Stevenson, 1964).....	177
Fig. 65. <i>Teorema</i> (dir. Pier Paolo Pasolini, 1968).....	177
Fig. 66. <i>La momia</i> (dir. Karl Freund, 1932).....	179
Fig. 67. <i>Marcelino pan y vino</i> (dir. Ladislao Vajda, 1955).....	179
Fig. 68. Howard Pyle, <i>La sirena</i> (1910).....	186
Fig. 69. Maxfield Parrish, <i>El gato con botas</i> (1913).....	186
Fig. 70. John Tenniel, Oruga usando una cachimba (1865).....	186
Fig. 71. Frank Frazetta, <i>Bárbaro</i> (1965).....	188
Fig. 72. H. R. Giger, <i>El maestro y Margarita</i> (1976).....	188
Fig. 73. H. R. Giger, <i>Pasaje XXIX</i> (1973).....	188
Fig. 74. Pwca en <i>British Goblins</i> (Wirt Sikes, 1880).....	189
Fig. 75. Pwca en <i>Diccionario de las hadas</i> (Katharine Briggs, 1976).....	189
Fig. 76. Alan Lee, <i>Phooka</i> (c. 1978).....	189
Fig. 77. Martin Schongauer, <i>San Antonio atormentado por demonios</i> (1470-1475).....	191
Fig. 78. Angus McBride, <i>Bilbo</i> (1984).....	193
Fig. 79. António Quadros, <i>Bilbo y Gandalf a las puertas de Bolsón Cerrado</i> (1962).....	193
Fig. 80. Cor Blok, <i>El juego de acertijos</i> (s/d).....	194
Fig. 81. Josefa Tolrà, <i>Mujer con abalorios</i> (1948).....	200
Fig. 82. Julia Aguilar, <i>Isabel de Inglaterra</i> (1948).....	200
Fig. 83. Richard Dadd, <i>El golpe maestro del leñador feérico</i> (1855-1865).....	202
Fig. 84. Henry Darger, fragmento de <i>La historia de las niñas Vivian</i> (s/d).....	202
Fig. 85. Robert Llimós, <i>Mujer Alienígena (8)</i> (2014).....	203
Fig. 86. <i>V</i> (ep. 2, 1ª temp., 1983).....	203
Fig. 87. Paul Klee, <i>Ventrilocuo y pregonero en el páramo</i> (1923).....	206
Fig. 88. Mapi Rivera, <i>Serie invierno v</i> (<i>Sinapsis</i> , 2015).....	206
Fig. 89. Detalle de la Virgen de Guadalupe (finales del s. XII, con añadidos posteriores).....	209
Fig. 90. Philippe de Champaigne, <i>El velo de Santa Verónica</i> (1658).....	209
Fig. 91. Secondo Pia, detalle del negativo de la Síndone de Turín (1898).....	209
Fig. 92. Théodore Géricault, <i>Derbi en Epsom</i> (1821).....	211
Fig. 93. Eadweard Muybridge, <i>Caballo al galope</i> (1872).....	211
Fig. 94. Elsie Wright, <i>Frances y las hadas</i> (1917).....	213
Fig. 95. Frances Griffiths, <i>Elsie y el gnomo</i> (1917).....	213
Fig. 96. Frances Griffiths, <i>Un hada ofrece a Elsie un ramillete de jacintos silvestres</i> (1920).....	213
Fig. 97. Frances Griffiths, <i>Hadas tomando el sol</i> (1920).....	213
Fig. 98. William H. Mumler, álbum de fotografías espiritistas (1870-1875).....	214
Fig. 99. Édouard Isidore Buguet, fotografía espiritista de Camille Flammarion (1874).....	214
Fig. 100. Albert von Schrenck-Notzing, médium Stanislawa P. y ectoplasma (c. 1913).....	214
Fig. 101. Leonora Carrington, <i>El baño de Rabbi Loew</i> (1969).....	217
Fig. 102. Max Ernst, <i>Ædipe 7</i> (1933).....	227
Fig. 103. <i>Un perro andaluz</i> (dir. Luís Buñuel, 1929).....	227
Fig. 104. Francisco de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos” (<i>Caprichos</i> , 1799).....	230
Fig. 105. Francisco de Goya, “Ydioma universal” (1797).....	230
Fig. 106. Francisco de Goya, “Todos caerán” (<i>Caprichos</i> , 1799).....	233
Fig. 107. Paul Delvaux, <i>Todas las luces</i> (1962).....	235
Fig. 108. <i>Melancolía</i> (dir. Lars von Trier, 2011).....	235
Fig. 109. Hans Holbein el Joven, <i>Bonifacius Amerbach</i> (1519).....	242
Fig. 110. Joseph Kosuth, <i>Una y tres sillas</i> (1965).....	248
Fig. 111. Reine, en las islas Lofoten (Noruega, verano de 2010), autor A.....	253
Fig. 112. Reine, en las islas Lofoten (Noruega, verano de 2010), autor B.....	253
Fig. 113. Ossip Zadkine, <i>Orfeo</i> (1948).....	258
Fig. 114. Paul Klee, <i>El gran emperador, listo para la batalla</i> (1921).....	258
Fig. 115. Leonor Fini, <i>Guardiana del fénix</i> (1952).....	266
Fig. 116. Joan Fontcuberta, <i>Yacimiento del Cerro de San Vicente, Salamanca (La sirena del Tormes, 2000)</i>	266
Fig. 117. Arnold Böcklin, <i>La isla de los muertos</i> (1880).....	269
Fig. 118. Fabrizio Clerici, <i>Las presencias</i> (1974).....	271
Fig. 119. H. R. Giger, <i>Homenaje a Böcklin</i> (1977).....	271
Fig. 120. Andrew Wyeth, <i>El mundo de Cristina</i> (1948).....	272

Fig. 121. Andrew Wyeth, <i>Invierno 1946</i> (1946).....	272
Fig. 122. Jeff Wall, <i>El picnic de los vampiros</i> (1991).....	273
Fig. 123. Apel·les Mestres, ilustración para <i>Un faccioso más y algunos frailes menos</i> (1884).....	276
Fig. 124. Lola Anglada, ilustración para <i>Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas</i> (ed. 1927).....	276
Fig. 125. Diego Velázquez, <i>Las Meninas</i> (1656).....	277
Fig. 126. <i>El desprecio</i> (dir. Jean-Luc Godard, 1963).....	277
Fig. 127. Feliu Elias, <i>La galería</i> (1928).....	281
Fig. 128. Edward Gorey, s/t (figura tras el ventanal) (<i>El ala oeste</i> , 1963).....	281
Fig. 129. José Guadalupe Posada, <i>Amor y muerte</i> (1895).....	282
Fig. 130. <i>Las tres caras del miedo</i> (dir. Mario Bava, 1963).....	284
Fig. 131. “La familia Vourdalak” (<i>El quinto jinete</i> , ep. 1, 1975).....	284
Fig. 132. Mike Mignola, <i>Drácula de Bram Stoker</i> (1992).....	285
Fig. 133. <i>Drácula</i> (dir. John Badham, 1979).....	285
Fig. 134. <i>El misterio de Salem’s Lot</i> (ep. 1, 1979).....	288
Fig. 135. <i>El misterio de Salem’s Lot</i> (ep. 1, 1979).....	288
Fig. 136. <i>El misterio de Salem’s Lot</i> (ep. 2, 1979).....	288
Fig. 137. <i>El misterio de Salem’s Lot</i> (ep. 2, 1979).....	288
Fig. 138. <i>Nosferatu, una sinfonía del terror</i> (dir. F. W. Murnau, 1922).....	290
Fig. 139. <i>Nosferatu, vampiro de la noche</i> (dir. Werner Herzog, 1979).....	290
Fig. 140. Imagen de <i>Historias para no dormir</i> (dir. Narciso Ibáñez Serrador, 1966-1982).....	291
Fig. 141. <i>El misterio de Salem’s Lot</i> (ep. 1, 1979).....	292
Fig. 142. Carl Bloch, <i>Después del baño: joven llamando a la ventana del pescador</i> (1884).....	292
Fig. 143. Georg Friedrich Kersting, <i>Caspar David Friedrich en su estudio</i> (1812).....	294
Fig. 144. Tiziano Vecellio, <i>Isabel de Portugal</i> (1548).....	294
Fig. 145. <i>Beatriz</i> (dir. Gonzalo Suárez, 1976).....	295
Fig. 146. <i>Beatriz</i> (dir. Gonzalo Suárez, 1976).....	295
Fig. 147. Carles Congost, <i>A.M.E.R.I.C.A.</i> (2003).....	296
Fig. 148. Richard Hamilton, <i>¿Pero qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes...?</i> (1956).....	296
Fig. 149. Carles Congost, <i>Tonight’s the Night</i> (2003).....	297
Fig. 150. René Magritte, <i>El mes de la cosecha</i> (1959).....	298
Fig. 151. Morris Kantor, <i>Casa encantada</i> (1930).....	298
Fig. 152. John Collier, <i>La niña terrestre</i> (1899).....	299
Fig. 153. Paul Gauguin, <i>Visión después del sermón</i> (1888).....	299
Fig. 154. <i>Blade Runner</i> (dir. Ridley Scott, 1982).....	306
Fig. 155. <i>Blade Runner 2049</i> (dir. Denis Villeneuve, 2017).....	306
Fig. 156. <i>Metrópolis</i> (dir. Fritz Lang, 1927).....	306
Fig. 157. Perfil en Facebook de Mark Zuckerberg (18/9/2019).....	308
Fig. 158. Hans Holbein el Joven, <i>El mercader Georg Gisze</i> (1532).....	308
Fig. 159. Johann Heinrich Füssli, <i>La pesadilla</i> (1781).....	312
Fig. 160. <i>Drácula de Bram Stoker</i> (dir. Francis Ford Coppola, 1992).....	312
Fig. 161. Paul Gauguin, <i>El espíritu de los muertos vela</i> (1892).....	312
Fig. 162. Margaret Brundage, cubierta de <i>Weird Tales</i> (marzo de 1935).....	313
Fig. 163. <i>Twin Peaks</i> (creada por Mark Frost y David Lynch, 1990-1991).....	313
Fig. 164. <i>Diario de un loco</i> (dir. Reginald Le Borg, 1963).....	316
Fig. 165. <i>Diario de un loco</i> (dir. Reginald Le Borg, 1963).....	316
Fig. 166. Vilhelm Hammershøi, <i>Puertas abiertas</i> (1905).....	319
Fig. 167. Sasha Schneider, <i>Hipnosis</i> (1904).....	321
Fig. 168. David Hockney, <i>El hipnotista</i> (1963).....	321
Fig. 169. Antoni Clavé, <i>El hombre invisible</i> (1934).....	322
Fig. 170. Alexandre Séon, <i>El Sâr Joséphin Péladan</i> (1891).....	323
Fig. 171. Leon Engers Kennedy, <i>Edward Alexander (Aleister) Crowley</i> (1917-1918).....	323
Fig. 172. Aleister Crowley y Frieda Harris, <i>Thoth Tarot</i> (1938-1943).....	323
Fig. 173. Marià Fortuny, <i>Cora, hija de Dibutades de Sicione, dibujando el perfil de su amante</i> (c. 1856-1858).....	328
Fig. 174. Matías de Arteaga, <i>El cuadro de las sombras</i> (1665).....	330
Fig. 175. Jean-Baptiste Regnault, <i>El origen de la pintura</i> (1786).....	331
Fig. 176. Karen Knorr, <i>El lápiz de la naturaleza</i> (1994).....	331
Fig. 177. Silueta de Johann Caspar Lavater (c. 1790).....	334
Fig. 178. Kara Walker, <i>Antes de la batalla (muslo de pollo)</i> (1995).....	334
Fig. 179. William Collins, <i>Civilidad rústica</i> (1833).....	335
Fig. 180. Christian Schad, <i>Retrato del Dr. Haustein</i> (1928).....	336
Fig. 181. Edvard Munch, <i>Pubertad</i> (1894-1895).....	336
Fig. 182. Margaret Brundage, cubierta de <i>Weird Tales</i> (agosto de 1937).....	336
Fig. 183. Kumi Yamashita, s/t (<i>Origami</i> , 2011).....	337
Fig. 184. Philippe Ramette, <i>La sombra (de mí mismo)</i> (2007).....	337
Fig. 185. <i>Creso o Kuros de Anavyssos</i> (c. 540-515 a. C.).....	339
Fig. 186. <i>Adam’s Passion</i> (Arvo Pärt y Robert Wilson, 2015).....	339
Fig. 187. <i>Dune</i> (dir. David Lynch, 1984).....	339

Fig. 188. Arnold Böcklin, <i>El silencio del bosque</i> (1885).	345
Fig. 189. Børre Sæthre, <i>Distorsión de sigilo (...debe haberse visto en algún sueño húmedo adolescente)</i> (2008).	347
Fig. 190. Damien Hirst, <i>The Dream</i> (2008).	347
Fig. 191. Narcís Santamaria, <i>Palau Solterra</i> (2003; col. particular).	353
Fig. 192. Rodolphe Bresdin, <i>El buen samaritano</i> (1861).	354
Fig. 193. Rodolphe Bresdin, <i>El buen samaritano</i> (1861, detalle).	354
Fig. 194. Virgil Finlay, <i>Ninfas acuáticas</i> (post. 1939).	356
Fig. 195. Domenico Gnoli, s/t (monstruo en el armario) (<i>Bestiario moderno</i> , 1968).	356
Fig. 196. Santi Lara, <i>El avistamiento</i> (s/d).	359
Fig. 197. Raoul Michau, <i>La batalla de las patatas</i> (1948).	361
Fig. 198. Gustav Klimt, <i>Retrato de Fritza Riedler</i> (1906).	363
Fig. 199. Dorothea Tanning, <i>Cumpleaños</i> (1942).	363
Fig. 200. Edvard Munch, <i>Anochecer en la calle Karl Johan</i> (1892).	364
Fig. 201. Richard Oelze, <i>Espera</i> (1935-1936).	364
Fig. 202. Fernando Vicente, cubierta para <i>Distorsiones</i> (David Roas, 2010).	364
Fig. 203. Alfred Kubin, <i>La casa de las ratas</i> (1902).	367
Fig. 204. René Magritte, <i>El imperio de las luces</i> (1954).	367
Fig. 205. Rodolphe Bresdin, <i>La casa encantada en Arcachon</i> (1871).	367
Fig. 206. <i>Diana, Princesa de Gales</i> , en el Museo Madame Tussauds de Londres.	368
Fig. 207. <i>Diana</i> (dir. Oliver Hirschbiegel, 2013).	368
Fig. 208. Erwin Olaf, <i>Di 1997</i> (de la serie <i>Sangre real</i> , 2000).	368
Fig. 209. <i>Rogue One: Una historia de Star Wars</i> (dir. Gareth Edwards, 2016).	369
Fig. 210. Franz Gertsch, <i>Johanna II</i> (1985-1986).	369
Fig. 211. NASA, fotografía 35A72 (1976).	371
Fig. 212. Mustafa Sabbagh, s/t (c. 2010).	371
Fig. 213. Carlos Mensa, <i>La dama del dóberman</i> (1973).	377
Fig. 214. Joan Castejón, <i>Personaje de siempre</i> (1974).	377
Fig. 215. Pierre Roy, <i>El sistema métrico</i> (c. 1933).	378
Fig. 216. Sidney Nolan, <i>La tentación de san Antonio</i> (1952).	378
Fig. 217. Giovanni Battista Piranesi, estampa VII (<i>Cárceles</i> , 1745-1760).	379
Fig. 218. M. C. Escher (<i>Relatividad</i> , 1950).	379
Fig. 219. Mark Tansey, <i>Pintura de acción II</i> (1984).	380
Fig. 220. Helen Lundeberg, <i>Retrato doble de la artista en el tiempo</i> (1935).	380
Fig. 221. Leonor Fini, <i>Figuras en una terraza</i> (1938).	381
Fig. 222. David Hockney, <i>El grupo I, 31 de marzo – 11 de abril</i> (2014).	381
Fig. 223. Henrique Oliveira, <i>Tapias - Casa de los leones</i> (2009).	382
Fig. 224. Cartel de <i>La huérfana</i> (dir. Jaume Collet-Serra, 2009).	383
Fig. 225. James Ensor, <i>Autorretrato con máscaras</i> (1899).	386
Fig. 226. Daikichi Amano, s/t (c. 2009).	386
Fig. 227. Rudolf Hausner, <i>Adán medido</i> (1993).	388
Fig. 228. Joshua Hoffine, <i>El veterano</i> (2015).	388
Fig. 229. Horacio Silva, <i>El irracional</i> (1971).	389
Fig. 230. Max Ernst, <i>Aquis submersus</i> (1919).	389
Fig. 231. Ernst Fuchs, <i>Crucifijo</i> (1950).	391
Fig. 232. H. R. Giger, <i>El hechizo I</i> (1973-1974).	391
Fig. 233. Kurt Regschek, <i>Los crucificados</i> (1969).	392
Fig. 234. <i>La montaña sagrada</i> (dir. Alejandro Jodorowsky, 1973).	392
Fig. 235. "Ven a Jesús" (<i>American Gods</i> , ep. 8, 1ª temp., 2017).	392
Fig. 236. François Boucher, <i>Joven tumbada</i> o <i>La odalisca rubia</i> (1751).	396
Fig. 237. David Hockney, <i>La habitación, Tarzana</i> (1967).	396
Fig. 238. Giovanni Battista Tiepolo, "Pulcinella habla a dos magos" (<i>Scherzi di fantasia</i> , c. 1743-1757).	400
Fig. 239. Marina Núñez, <i>Grieta</i> (2012).	400
Fig. 240. Philippe Halsman, s/t (Marilyn Monroe, 1949).	402
Fig. 241. Patricia Maseda, <i>Fobo</i> (2018).	402
Fig. 242. Carlos Mensa, <i>Vie d'artiste</i> (1974).	407
Fig. 243. <i>El exorcista</i> (dir. William Friedkin, 1973).	407
Fig. 244. Odilon Redon, <i>La araña, ella sonríe, con los ojos en alto</i> (1881).	409
Fig. 245. Odilon Redon, <i>Araña que llora</i> (1881).	409
Fig. 246. <i>La habitación verde</i> (dir. François Truffaut, 1978).	414
Fig. 247. <i>Tamaño natural</i> (dir. Luis García Berlanga, 1974).	414
Fig. 248. Gráfico básico de Masahiro Mori sobre el valle inquietante.	418
Fig. 249. Gráfico completo de Masahiro Mori sobre el valle inquietante.	418
Fig. 250. <i>Gritos y susurros</i> (dir. Ingmar Bergman, 1972).	419
Fig. 251. Giorgio de Chirico, <i>Los placeres del poeta</i> (1913).	422
Fig. 252. Antonio López, <i>La Gran Vía</i> (1974-1981).	422
Fig. 253. Wendy McMurdo, <i>Niña con osos</i> (1999).	424
Fig. 254. Henry Darger, s/t (<i>Dos niñas y un perro en el jardín</i>) (s/d).	424

Fig. 255. Asimo 2009 de Honda.	425
Fig. 256. Otonaroid de Hiroshi Ishiguro.	425
Fig. 257. Máscara <i>nō</i> del tipo <i>okina</i> (anciano benévolo).....	425
Fig. 258. Máscara <i>nō yase otoko</i> (aparición del inframundo).....	425
Fig. 259. Fotografía usada por Mori de mano realizada por artesanos.....	426
Fig. 260. Fotografía usada por Mori de mano protésica mecánica.....	426
Fig. 261. <i>¿Qué fue de Baby Jane?</i> (dir. Robert Aldrich, 1962).....	429
Fig. 262. <i>¿Qué fue de Baby Jane?</i> (dir. Robert Aldrich, 1962).....	429
Fig. 263. Leonor Fini, <i>La guardiana del huevo negro</i> (1955).....	430
Fig. 264. Stacy Leigh, s/t (de <i>Average Americans</i> , s/d).....	430
Fig. 265. Pablo Sola, s/t (2016).....	431
Fig. 266. Victoria Diehl, s/t (<i>Vida y muerte de las estatuas</i> , 2003).....	431
Fig. 267. José Gutiérrez Solana, <i>Las vitrinas</i> (1910).....	433
Fig. 268. <i>Ákta Manniskör</i> (ep. 1, 1ª temp., 2012).....	433
Fig. 269. <i>Outcast</i> (cread. Robert Kirkman, 2016).....	438
Fig. 270. <i>Preacher</i> (cread. Sam Catlin, Evan Goldberg y Seth Rogen, 2016).....	438
Fig. 271. <i>Quimera de Arezzo</i> (siglo V a. C.).....	440
Fig. 272. Francisco de Goya, “Soplones” (<i>Caprichos</i> , 1799).....	442
Fig. 273. Francisco de Goya, “Disparate desordenado” (<i>Disparates</i> , 1815-1819).....	442
Fig. 274. H. R. Giger, <i>Necronom IV</i> (1976).....	443
Fig. 275. H. R. Giger, <i>Necronom V</i> (1976).....	443
Fig. 276. H. R. Giger, <i>Jeroglíficos</i> (1978).....	446
Fig. 277. <i>Alien</i> (dir. Ridley Scott, 1979).....	446
Fig. 278. Henrique Oliveira, <i>Meiosis</i> (2014).....	447
Fig. 279. Domenico Gnoli, s/t (pez-rostro) (<i>Bestiario moderno</i> , 1968).....	447
Fig. 280. Odilon Redon, <i>La flor del pantano</i> (1885).....	449
Fig. 281. Pyke Koch, <i>Dafne</i> (1948).....	449
Fig. 282. Pablo Ruiz Picasso, <i>Mujer Flor</i> (1946).....	449
Fig. 283. Jake y Dinos Chapman, <i>Aceleración de cigoto</i> (1995).....	450
Fig. 284. Francis Bacon, <i>Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión</i> (c. 1944).....	452
Fig. 285. Richard Müller, <i>La langosta varada</i> (1910).....	454
Fig. 286. Philipp Otto Runge, <i>Los niños Hülsenbeck</i> (1805-1806).....	455
Fig. 287. Charles Ray, <i>Romance familiar</i> (1993).....	455
Fig. 288. Oscar Seco, <i>Caidos del cielo</i> (2014).....	456
Fig. 289. Arne Hendriks, <i>El increíble hombre menguante</i> (c. 2011).....	456
Fig. 290. Jeff Wall, <i>La gigante</i> (1992).....	458
Fig. 291. Carl Wilhelm Kolbe, <i>Yo también estuve en Arcadia</i> (1801).....	458
Fig. 292. <i>Alien</i> (dir. Ridley Scott, 1979).....	459
Fig. 293. H. R. Giger, <i>Abandonado</i> (1978).....	459
Fig. 294. France Mihelič, <i>El kurent muerto</i> (1955).....	462
Fig. 295. Max Ernst, <i>Paisaje con lago y quimeras</i> (1941).....	462
Fig. 296. Pepe Calvo, <i>Castillo super encantado</i> (1998).....	470
Fig. 297. “Ya nada es fácil” (<i>Cristal oscuro: La era de la resistencia</i> , ep. 2, 1ª temp., 2019).....	471
Fig. 298. Gillian Wearing, <i>Lily Cole</i> (2008).....	471
Fig. 299. “Parte 2” (<i>Twin Peaks</i> , ep. 2, 3ª temp., 2017).....	478
Fig. 300. Víctor Enrich, <i>Swatch</i> (2017).....	478
Fig. 301. El Bosco, fragmento del <i>Triptico del Jardín de las delicias</i> (1490-1500).....	481
Fig. 302. Dorothea Tanning, <i>Algunas rosas y sus fantasmas</i> (1952).....	483

RESUMEN / RESUM / SUMMARY

Arte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible

Distinguiendo entre “arte maravilloso”, “arte fantástico” y lo que proponemos llamar “arte daimónico”, el primero de los dos objetivos básicos de la presente tesis doctoral consiste en elaborar una definición funcional de arte fantástico que aglutine y ordene las diferentes aportaciones existentes en un corpus teórico previo marcado por la heterogeneidad, y adaptando a las particularidades de las artes visuales las contribuciones principales sobre lo fantástico surgidas del campo de la literatura. Considerando lo fantástico como una categoría estética y no como un género artístico, el segundo objetivo consiste en examinar con mayor detenimiento sus estrategias visuales clave para hacer visible lo imposible –elemento central de lo fantástico–, a partir de la distinción de cuatro condiciones básicas: el aspecto de verosimilitud (condición formal), la aparición de lo imposible (condición ontológica), el cuestionamiento crítico de la realidad, el yo y la racionalidad (condición intelectual) y el efecto de inquietud o miedo (condición emocional). Como conclusión necesaria, la presente tesis doctoral propone reconsiderar parte de los artistas, las obras y los períodos tradicionalmente adscritos a lo fantástico.

Palabras clave: arte daimónico; arte fantástico; arte maravilloso; *epíphasis* (aparición) y *aphánisis* (desaparición); imagen-rotura; imposible; mimesis y diégesis; lo Otro; lo real y realidad; realismo y verosimilitud; siniestro (*unheimliche*); sobrenatural; valle inquietante (*Uncanny Valley*).

Art fantàstic: Estratègies visuals de l'impossible

Distingint entre “art meravellós”, “art fantàstic” i el que proposem anomenar “art daimònic”, el primer dels dos objectius bàsics de la present tesi doctoral consisteix a elaborar una definició funcional d’art fantàstic que aglutini i ordeni les diferents aportacions existents en un corpus teòric previ marcat per l’heterogeneïtat, tot adaptant a les particularitats de les arts visuals les contribucions principals sobre el fantàstic sorgides del camp de la literatura. Considerant el fantàstic com una categoria estètica i no com un gènere artístic, el segon objectiu consisteix a examinar amb més detall les seves estratègies visuals clau per fer visible l’impossible –element central del fantàstic–, a partir de la distinció de quatre condicions bàsiques: l’aspecte de versemblança (condició formal), l’aparició de l’impossible (condició ontològica), posar críticament en dubte la realitat, el jo i la racionalitat (condició intel·lectual) i l’efecte de inquietud o por (condició emocional). Com a conclusió necessària, la present tesi doctoral proposa reconsiderar part dels artistes, les obres i els períodes tradicionalment adscrits al fantàstic.

Paraules clau: l’Altre; art daimònic; art fantàstic; art meravellós; *epíphasis* (aparició) i *aphánisis* (desaparició); imatge-ruptura; impossible; mimesi i diegesi; el real i la realitat; realisme i versemblança; sinistre (*unheimliche*); sobrenatural; vall inquietant (*Uncanny Valley*).

Fantastic Art: Visual Strategies of the Impossible

Distinguishing between “marvellous art”, “fantastic art” and what we propose to call “daimonic art”, the first of the two basic objectives of this doctoral thesis consists of elaborating a functional definition of fantastic art that brings together and orders the different existing contributions in a previous theoretical corpus marked by heterogeneity, and adapting to the particularities of the visual arts the main inputs on the fantastic arisen from the field of literature. Considering the fantastic as an aesthetic category and not as an artistic genre, the second objective is to examine more closely their key visual strategies for making the impossible visible –central element of the fantastic–, from the distinction of four basic conditions: the aspect of verisimilitude (formal condition), the appearance of the impossible (ontological condition), the critical questioning of reality, the self and rationality (intellectual condition) and the effect of restlessness or fear (emotional condition). As a necessary conclusion, this doctoral thesis proposes to reconsider part of the artists, works and periods traditionally ascribed to the fantastic.

Keywords: daimonic art; *epíphasis* (appearance) and *aphánisis* (disappearance); fantastic art; image-breakage; impossible; marvellous art; mimesis and diegesis; the Other; the real and reality; realism and verisimilitude; uncanny (*unheimliche*); Uncanny Valley.

1. INTRODUCCIÓN

1.1.1. Motivaciones y justificación

Nada me complacía tanto como leer o escuchar horribles historias de genios, brujas y duendes, pero, por encima de todas las escalofriantes apariciones, prefería la del Hombre de Arena que dibujaba con tiza y carbón en las mesas, en los armarios y en las paredes con las formas más espantosas.

E. T. A. Hoffmann, “El hombre de arena”
 (“Der Sandmann”, 1817).

Contrariamente a lo que suele ser habitual en la elaboración de una tesis doctoral, el presente título no constituye la continuación de la investigación con la que culminé mis estudios de doctorado en Teoría y Cultura Contemporáneas y obtuve el correspondiente Diploma de Estudios Avanzados. En 2006, y en el marco de una Beca de Investigación para Acciones Especiales de la Universitat de Girona, presenté *Autorepresentació i identitat en l'obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath*, tesina cuya línea de estudio principal es la imagen de la mujer en el arte contemporáneo vinculado directa o indirectamente al islam. Pese a las múltiples satisfacciones académicas –publicación de artículos, lectura de conferencias, asistencia a congresos...– y personales que me reportó aquel trabajo, así como el convencimiento que se trata de un campo en el cual todavía queda mucho por decir, corresponde a una etapa distinta de mi recorrido vital, académico y profesional, por lo que, años después, en el momento de abordar de nuevo la idea de la tesis, me decidí por otro ámbito. Di el paso, por supuesto, agradeciendo siempre al director de la tesina, el Dr. Xavier Antich, el tiempo compartido y la generosidad con que guio mis primeros pasos como investigador de ese mundo tan complejo y apasionante que es el arte contemporáneo.

Es precisamente el arte contemporáneo, espacio mental en el que vengo desarrollando mi carrera profesional desde su inicio –como gestor artístico y cultural, crítico de arte, comisario de exposiciones y profesor de historia y teoría del arte–, donde

también situó el marco de trabajo de la tesis doctoral que decidí emprender en 2014. Sustituí, pues, el tema y el objeto de estudio, pero no el marco referencial extenso, que se erige en primera motivación: la contemporaneidad y la semiología de sus formas artísticas.

La asistencia como público al Festival de Literatura MOT de Girona y Olot en su edición de 2014, dedicado al fantástico y coordinado por David Roas, escritor, profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona y especialista en literatura fantástica, supuso un impulso decisivo en la elección de un tema para la tesis dentro del marco de referencia del arte contemporáneo. Constituía ese tema el arte fantástico, cuestión que ya había examinado desde perspectivas diversas, de formas más o menos tangenciales y mediante metodologías libres también heterogéneas. Por tanto, la segunda motivación para la presente tesis radica en el interés que manifiesto tanto en mi faceta de crítico de arte como en la de profesor y divulgador por todos aquellos intersticios de la realidad por los que se filtra lo misterioso, y cómo el arte se ocupa de ellos. Son muestra de tal interés y dedicación algunas de mis investigaciones académicas¹ y artículos en *La Vanguardia*, *L'Avenç* o *El Huffington Post*,² así como los temas de una parte de mis conferencias³ y cursos⁴. Esta mirada tendente a lo imposible y sus interrelaciones con eso que llamamos

¹ Véase el monográfico *Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)* para *Brunal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic* (2016C), así como su presentación (2016D), y los artículos “La ventana como límite entre lo posible y lo imposible en el arte fantástico” (2019B) y “Monstruos contemporáneos: la trabucación como recurso visual de lo fantástico” (2016C); también los distintos trabajos junto a F. Xavier Medina sobre la serie *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, creada por David Benioff y D. B. Weiss, 2011-2019): “Turismo, grandes producciones y posicionamientos urbanos: El rodaje de *Juego de Tronos* en Girona” (PARRAMON Y MEDINA, 2016), “¿Son las grandes producciones televisivas un atractivo turístico de base cultural? Percepciones en relación con el caso de *Juego de Tronos* en Girona” (2017), “Falsos mundos medievales: El caso de *Juego de Tronos*” (2018), y “Gastronomy, Tourism and Big TV Productions: Reflections on the Case of *Game of Thrones* in Northern Ireland and Girona” –en esta ocasión también con Jordi Bages-Querol– (PARRAMON, MEDINA Y BAGES-QUEROL, 2018)

² V., entre otros, los artículos PARRAMON 2006B, 2013, 2013C, 2013D, 2014, 2014B, 2014C, 2014D, 2014E, 2015C, 2015D, 2016 y 2017.

³ Conferencias, como, por ejemplo, *El xaman Dalí* (UdG, 2004), *Cinema i ciència-ficció* (Biblioteques de Barcelona, 2006), *El Hòbbit i la literatura fantàstica* (Biblioteca Salvador Allende, Girona, 2012), *La pintura como objecto y como presencia* (CaixaForum Girona, Lleida, Tarragona y Zaragoza, entre 2013 y 2015), y *Game of Thrones a Girona: construcció de l'imaginari col·lectiu i impacte turístic* (B the travel brand, Xperience Barcelona, 2017), así como la participación en mesas redondas como las tituladas *Escher: art versus matemàtiques* (Fundació “la Caixa”, Girona, 2004) y *Transformaciones del mito del vampiro en el siglo XXI* (CaixaForum Madrid y CaixaForum Barcelona, 2020), o la presentación de libros como los de Jordi Armengol *Amics d'infància* (Llibreria 22, Girona, 2014) y Robert Fàbregas Ripoll *En un grapat de lluna* (Biblioteca Íu Bohigas de Salt y Llibreria 22 de Girona, 2017).

⁴ Entre otros, los cursos titulados *Relacions entre les arts, Identificar els personatges mitològics i religiosos en l'art y Artistes i obres sorprenents* (todos ellos en la Biblioteca Mercè Rodoreda, Platja d'Aro, 2009, 2013 y 2015-2016), o talleres como *El concepto de tierra en las tradiciones orientales; Gòlems del arte contemporáneo* (dentro del Máster de cerámica de la Universitat de Barcelona, 2005).

“realidad” se manifiesta vivamente en otra de mis actividades, la narrativa; en las novelas *El noi saltador i la reina dels guardians rossos* –publicada durante la elaboración de la tesis (2017B)– y *La llengua dels ocells* –al cierre de estas páginas, en proceso de publicación–, junto a reflexiones sobre cómo el arte acompaña a las personas, lo fantástico constituye uno de los elementos centrales del relato.

La tercera motivación también aparece alineada con la propia génesis de la tesis y su necesaria delimitación conceptual: en el marco de referencia del arte contemporáneo y dentro del arte fantástico como tema, mi interés por conocer sus fuentes y desarrollo teórico, y ante una sorprendente multiplicidad de planteamientos en la bibliografía existente, me llevó a plantear como objeto de estudio una reformulación de definición. Por tanto, la tercera motivación implica un juicio sobre la falta de consenso en la literatura académica existente sobre el arte fantástico, pero también una voluntad de aportación; examinar lo escrito, buscar los puntos de unión, resaltar lo consistente y, tras su identificación, eliminar las ambigüedades y contradicciones, me resulta una tarea tan seductora y atrayente –tanto por su utilidad objetivable y, por tanto, potencial solidez académica, como por el estimulante reto personal que implica–, pero al mismo tiempo una empresa que debe ser atendida con humildad y sumo respeto hacia el trabajo realizado por aquellos que me preceden en este restringido ámbito de estudio.

La palabra “motivar”, como “motivo”, deriva del latín tardío *motīvus*, e implica causa o razón para un movimiento; un movimiento, por supuesto, que, auspiciado en el seno de una institución como la Universidad, debe ser compartido y orientado hacia un interés general. Enunciadas sucintamente las tres motivaciones que sustentan las páginas de la presente tesis doctoral –la voluntad de continuar el estudio del arte contemporáneo en sus diferentes vertientes, el interés por lo fantástico como mirada hacia ese constructo llamado “realidad”, y el empeño en llevar a cabo una tarea de actualización de la definición de “arte fantástico”–, espero ser capaz de demostrar mediante el trabajo expuesto en las páginas siguientes que los motivos personales que me conducen como autor doctorando hasta aquí cuentan también con una justificación académica. Dicho de otro modo, entiendo que las motivaciones –personales– discurren paralelas a la justificación –académica, *ergo* colectiva y a disposición de la comunidad científica–; en cualquier caso, si eso es así y en qué grado lo consigo, les corresponde determinarlo a las lectoras y los lectores de estas páginas. Me doy por satisfechos si el movimiento personal que suscita la presente investigación constituye también un movimiento para otros que desde la comunidad científica también han echado en falta algo más de claridad sobre el

ya de por sí brumoso concepto de arte fantástico; al fin y al cabo, como recuerda Carmen Martín Gaité,

Se escribe para lanzar al aire nuevas preguntas, para interrumpir los asertos ajenos, para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen. Para poner en tela de juicio incluso lo que uno mismo cree saber. Para distanciarse, mirar la realidad como un espectador y convencerse de que nada es lo que parece (1988).

Por su parte, dice Julian Hochberg sobre el comportamiento perceptivo de los seres humanos que «El modo en que una persona mira al mundo depende tanto de su conocimiento de él como de sus objetivos, es decir, de la información que busca» (2011: 87). De un modo distinto, pero igualmente efectivo, Robert Barlow y H. P. Lovecraft en la narración “La noche del océano” (“The Night Ocean”, 1936) se plantean esta especie de capacidad transformadora de la mirada humana:

Pues siempre he sido un buscador de imposibles, un soñador, un creador de paisajes y fantasía, ¿y quién puede decir sin temor a equivocarse que tal naturaleza no abre los ojos y los sentidos a mundos inesperados y distintos cánones de existencia? (2011: 36)

La realidad es una construcción –el físico David Bohm lo explicita echando mano de la etimología: «La palabra “realidad” tiene su origen en las raíces “cosa” (*res*) y “pensar” (*revi*)», de modo que no se refiere a «todo aquello que es», sino a «todo aquello que se puede pensar» (citado en CESERANI, 1999: 85)–, el arte es una forma de construcción de la realidad, y el arte fantástico, como veremos, pone en crisis los límites de dicha construcción. Lo que se examina en estas páginas, con toda la cautela del rigor académico y con la prudencia de la honestidad investigadora, no es, pues, un tema baladí, porque de lo que se trata es de saber algo más sobre el mundo que transitamos. Un mundo, en ocasiones, más extraño de lo que la razón prometía.

1.1.2. Planteamiento general, hipótesis y objetivos

Hermes es extremadamente ambiguo: trasciende todas las fronteras porque él es el dios que las gobierna; cuesta ubicarlo porque su único hogar es el camino que recorre, de ahí que constantemente permita el intercambio entre este mundo y el Otro, el arriba y el abajo, la conciencia y el inconsciente –como ya he mencionado al identificarlo con el Mercurio de la alquimia–.

Patrick Harpur, *La tradición oculta del alma*
(*A Complete Guide to the Soul*, 2010).

Para Gaspar de la Noche, Rembrandt y Callot representan las «dos caras antitéticas del arte»: el artista que «conversa con los espíritus de la belleza, la ciencia, la sabiduría y el amor» y el pintor «fanfarrón y atrevido que se pavonea en la plaza, que arma bulla en la taberna».

José Francisco Ruiz Casanova, en la Introducción de la edición de 2014 de *Gaspar de la Noche: Fantasías a modo de Rembrandt y Callot* (Aloysius Bertrand, 1842).

A *rte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible.* El tema de la presente tesis doctoral, tal como se explicita en el título, es el arte fantástico, y como anuncia el subtítulo, su objeto de estudio consiste en examinar de qué modo es capaz de convocar lo imposible a través de las estrategias propias de su campo, las artes visuales. Dicho de otro modo, a través de la investigación desarrollada en estas páginas, nos interrogamos sobre la naturaleza de eso que convenimos en llamar “arte fantástico”, sobre su alcance, sus límites y sus mecanismos.

El propio enunciado de la tesis contiene implícito el siguiente argumento operativo básico: lo fantástico, como constructo artístico, pasa por poner en crisis otro constructo, que es el propio mundo que lo rodea. De hecho, David Roas, en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, presenta lo fantástico como «un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural» (2011B: 9). Es este un fundamento ampliamente debatido y consensuado en el campo de la literatura comparada y la estética literaria, mientras que, en los textos sobre lo fantástico en las artes visuales, apenas aparece esbozado y mucho menos analizado desde su traslación a lo visual, es decir, desde la perspectiva de la tensión entre lo que se entiende por realidad, cómo la representa el o

la artista y en qué medida puede introducir en esa representación lo imposible como elemento disruptivo; así sucede, por ejemplo, en la *performance* de Gottfried Helnwein titulada *Acción San Stephan* (*Aktion St. Stephan*, realizada en Viena el 1976 y en colaboración con Robert Schoeller; col. particular) [Fig. 1], o en la fotografía de Tim Walker *Lucan Gillespie toma té con la abeja melífera* (*Lucan Gillespie takes tea with the honey bee*, 2012; col. particular) [Fig. 2], ambas basadas en la presencia imposible de sendos himenópteros gigantes. En los estudios existentes sobre la cuestión, donde, como veremos, a menudo cada autor ha usado la terminología en base a supuestos particulares y no a consensos, más bien se suele entender por fantástico meramente aquello imaginativo, sorprendente, el fruto más o menos delirante de la fantasía humana. Son estas, por tanto, las hipótesis de trabajo previa con la que fijamos los fundamentos de la presente tesis doctoral: en primer lugar, existe una carencia de consenso conceptual y funcional en los estudios sobre el arte fantástico en las artes visuales; en segundo lugar, tal ausencia puede compensarse mediante los avances en el campo de la estética literaria.



Fig. 1. Gottfried Helnwein,
Acción San Stephan (1976).



Fig. 2. Tim Walker,
Lucan Gillespie toma té con la abeja melífera (2012).

El objetivo primero de esta tesis doctoral es establecer una definición funcional para “arte fantástico”. Funcional porque si pretendemos arrojar algo de claridad a un espacio tan heterogéneo como es el de la literatura académica preexistente sobre el tema, el resultado final ha de ser medianamente fácil y cómodo en su empleo; es decir, útil. Útil a dos niveles: el primero y más prosaico, aquel que cualquiera entendería, es decir, que sea de provecho, que resulte cómodo, que dé fruto o reporte interés. El segundo nivel, es

más sutil y quizá difícil de explicar, y todavía más de conseguir. A tal utilidad, sin embargo, nos parece inexcusable no aspirar en un trabajo universitario de la magnitud de una tesis doctoral. Nos referimos a aquello que el filósofo Nuccio Ordine describe y defiende en el ensayo *La utilidad de lo inútil: Manifiesto (L'utilità dell'inutile, 2013)*:

El oxímoron evocado por el título *La utilidad de lo inútil* merece una aclaración. La paradójica utilidad a la que me refiero no es la misma en cuyo nombre se consideran inútiles los saberes humanísticos y, más en general, todos los saberes que no producen beneficios. [...] En este contexto, considero útil todo aquello que nos ayuda a hacernos mejores (2013: 9).

El posicionamiento ético que se desprende de las palabras de Ordine es, de hecho, inseparable de la dimensión crítica que subyace en lo fantástico –asunto sobre el cual tendremos oportunidad de pensar–.

Otro objetivo de la presente tesis doctoral consiste en examinar los mecanismos visuales con los que el arte fantástico se manifiesta. Louis Vax afirma que una imagen es solamente una imagen, y que «su poder de embrujamiento reside en una combinación de formas y colores», causando un efecto muy pobre en comparación de los textos, de modo que ya desde tiempos pretéritos las imágenes fantásticas se asumen como imaginarias, mientras que las narraciones de la misma índole, en cambio, se toman como reales (1973: 39). Sin embargo, estudios diversos, entre los que destacan de David Freedberg *El poder de las imágenes (The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response, 1989; v. 1992)* y de W. J. T. Mitchell *¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual (What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images, 2005; v. 2017)*, desmienten esta postura. De hecho, prueban la enorme fuerza de las imágenes en la creación de realidades. Y, en el caso de lo fantástico –podemos inferir– de imágenes capaces, en lógica consecuencia, de poner en crisis la realidad convencional.

Así, la relación entre la obra artística y la realidad se encuentra en el centro de la reflexión sobre lo fantástico. Esa realidad que, por cierto, en el fondo siempre es la preocupación del arte, tal como señala el artista conceptual Antoni Llena: «Una estètica gestada per l'afany de proferir, ni que sigui matusserament, la intuïció del tot: és en l'intent de dir-la –en el somni de dir-la– que l'artista manifesta la realitat» (1999: 19).

1.1.3. Cuestiones previas y estructura

Es en el momento de empezar cuando hay que cuidar atentamente que los equilibrios queden establecidos de la manera más exacta.

Del *Manual del Muab'Dib*, por la Princesa Irulan;
Frank Herbert, *Dune* (1965).

—La Casa Usher —dijo el señor Stendahl con satisfacción—. Proyectada, construida, comprada, pagada. ¿El señor Poe no estaría *encantado*?

El señor Bigelow entornó los ojos.

—¿Era esto lo que quería, señor?

—¡Sí!

—¿El color está bien? ¿Es *desolado y terrible*?

—¡*Muy* desolado, *muy* terrible!

—¿Las paredes son... *lívidas*?

—¡Asombrosamente lívidas!

—¿La laguna es bastante *negra y siniestra*?

—Increíblemente negra y siniestra.

—Y los juncos, no sé si sabe usted, señor Stendahl, que los hemos teñido, ¿tienen ahora el color gris y ébano apropiado

—¡Son horribles!

El señor Bigelow consultó sus planos arquitectónicos.

—La Casa, la laguna, el suelo, señor Stendahl, ¿“enfrian y acongojan el corazón, entristecen el pensamiento”?

—Señor Bigelow, vale lo que cuesta, hasta el último centavo. Dios mío, ¡qué hermosa es!

Ray Bradbury, “Usher II” (1950).

Para abordar la relación del arte fantástico con la realidad usamos como ejemplos y elementos de análisis las artes visuales entendidas en un sentido amplio: desde las disciplinas artísticas que otras catalogaciones agrupan bajo el epígrafe de “artes del espacio” o “artes plásticas” –el dibujo, la pintura, el grabado y la escultura– a los llamados “nuevos medios” y otras formas expresivas propias de los siglos XX y XXI –el videoarte, el arte digital, la instalación, por citar solo tres ejemplos especialmente relevantes–, además de las llamadas “artes del tiempo” o “artes performativas” –también entre muchas otras, el teatro, la *performance*, o el cine–. En cuanto al cine, debemos advertir que en ningún caso lo utilizamos en las páginas de esta tesis como parte de una discusión específica sobre el género cinematográfico de lo fantástico, sino que lo tratamos como uno de los creadores de imágenes privilegiados de nuestro tiempo, en tanto que «una de las formas de representación iconográficas esenciales de la cultura

contemporánea» (BALLÓ, 2007: 133).⁵ Naturalmente, en tanto que el cine y la televisión impregnan la cultura de nuestro tiempo con su potencia visual, mitogénica y narrativa –como recuerda Àngel Quintana, «Para conseguir la maduración del cine como medio de expresión, se decidió otorgarle una consciencia claramente literaria, que entroncara fácilmente con la tradición novelesca» (2003: 180)–, no podemos ignorarlos en el desarrollo de la presente investigación.

Las artes visuales, de hecho, constituyen una prolija fuente de imágenes icónicas. Es decir, de imágenes que dan noticia de los significados con los que se explica el mundo; dice Román Gubern:

en la contemplación de la obra artística, que es un proceso dinámico, la mirada del observador recorre los meandros del texto icónico y organiza su lectura con su atención selectiva y con los movimientos sacádicos de su mirada, que le conducen de lo perceptivo (la identificación semántica de las formas) a lo iconográfico (su anclaje del género y aprehensión de sus convenciones propias) y a lo iconológico (su simbolismo y sus figuras retóricas), proceso dinámico de lectura o desciframiento en un recorrido de niveles de complejidad intelectual creciente que completa el sentido global de la representación, verdadera epifanía de su sentido, y genera a la vez un placer o displacer estético, pues esta vivencia está inextricablemente asociada a la peripecia de la lectura de una imagen. Esta conversión del significante icónico en percepción y en sentido es comparable al proceso de conversión de la materia en energía, en este caso energía psíquica (2003: 29-30).

Bajo los auspicios del subtítulo de la tesis, *Estrategias visuales de lo imposible*, en todos los casos, sea cual sea el medio expresivo tratado, nos centraremos en las cuestiones visuales, pero sin ignorar sus lazos con las narrativas, con frecuencia obvias en las artes performativas, pero, por supuesto, también existentes en las artes plásticas. En consecuencia, y precisamente por su dependencia del campo literario, junto a la pintura o la escultura comentamos también ejemplos extraídos del fecundo y estimulante espacio de la ilustración.⁶

⁵ Especialmente relevantes para estas páginas en tanto constituyen un sustrato conceptual, traemos a colación a Rudolf Arnheim y *El cine como arte* (*Film as Art*, 1957; v. 1996), a Jacques Aumont y *El ojo interminable: Cine y pintura* (*L'Œil interminable : Cinéma et peinture*, 1989; v. 1997), y a Àngel Quintana con *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades* (2003) y *Después del cine: Imagen y realidad en la era digital* (2011).

⁶ Precisamente por su carácter supuestamente subsidiario de la literatura, a menudo se ha tenido por menor la disciplina de la ilustración. Sin embargo, no se pueden ignorar sus logros. Así, por poner un ejemplo, Marcel Brion ensalza especialmente la interpretación que Odilon Redon realiza de “La máscara de la muerte roja” (“The Masque of the Red Death”, Edgar Allan Poe, 1842); citando a Redon, comenta Brion: «“ On ne peut m’enlever le mérite de donner l’illusion de la vie à mes créations les plus irréelles ”, écrit-il dans *À soi-même*. C’est pourquoi il était si proche d’Edgar Poe, dont il a magnifiquement interprété *Le Masque de la Mort rouge*, pour l’insondable mystère que recèlent les contes de l’Américain, et que lui-même a rendu plus mystérieux encore grâce au frottis du fusain et à l’encrage moelleux des “ noirs ”» (1989: 44).

Consecuentemente, a menudo echaremos mano de ejemplos literarios y lingüísticos, no solo para reforzar un argumento o clarificar una explicación, sino incluso comparando determinadas estrategias visuales con estructuras narrativas. Es innegable que la narración es un espacio privilegiado de desarrollo de lo fantástico. Por ese motivo resultaría altamente inapropiado –amén de inviable, como se ve más adelante–, ignorarla en estas páginas. Es evidente, además, que el ámbito de la creación nunca se desarrolla en compartimentos estancos, y que la obra de artistas especialmente reconocidos es capaz de traspasar sus propias disciplinas, ejerciendo una influencia capaz de llegar a muchas otras.

Ahora bien, aunque los retos estéticos puedan ser los mismos, de un medio artístico a otro las estrategias pueden variar enormemente. Por ese motivo, por ejemplo, «Les dessins et les lavis d’Hugo [Victor Hugo] ne sont pas d’illustrations de ses poèmes, mais d’autres poèmes, qui ne pouvaient pas être écrits, qui devaient être peints» (BRION, 1989: 51). En esta cita Marcel Brion ejemplifica la distinción ontológica entre lo visual y lo literario; es decir, entre la mostración y las palabras constructoras de conceptos.⁷ En el fondo de estas consideraciones, por supuesto, continúa latiendo la famosa expresión de Horacio en su *Arte poética* (*Ars poética*, circa 19 antes de Cristo) «ut pictura poesis» («la poesía como la pintura»), en referencia a la cercanía o la lejanía entre lo mostrado y lo descrito. El tópico horaciano, fundamental durante el Humanismo, plantea que la pintura y la poesía están más cerca entre ellas de lo que podría parecer.⁸ Sin embargo, en el siglo XVIII, autores como Gotthold Ephraim Lessing separan radicalmente lo que consideran que son dos lenguajes distintos.⁹ Efectivamente, una de las diferencias fundamentales

⁷ Al respecto, teoriza Román Gubern: «La construcción lingüística sujeto-verbo-predicado es representable por medios icónicos, pero en tales medios y soportes no es segmentable analíticamente, como en la cadena sintagmática del texto literario, debido a la copresencia simultánea y solidaria de sus figuras. Digamos, a título de ejemplo, que la adjetivación gramatical, como adición secuencial al sustantivo no es equiparable a la adjetivación icónica, que es insegmentable del sustantivo, de modo que en el bello desnudo pintado no podemos separar lo “bello” del “desnudo”, pues el uno es el soporte sémico sincrónico del otro en el marco de su imagen-escena. / Por otra parte, la imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta. Si en la poesía las lágrimas se suelen comparar con el rocío, con perlas o con gotas de ámbar, las lágrimas de San Pedro que el Greco pinta [...] son ante todo *humedad ocular*, es decir, pura sensibilidad» (2003: 45).

⁸ El estudio canónico al respecto es *Ut pictura poesis: La teoría humanista de la pintura (Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting)*, 1967; v. 1982), de Rensselaer W. Lee.

⁹ En palabras de Valeriano Bozal: «Propio de la poesía era la narración de las acciones y de los caracteres en el curso de las acciones, propio de la pintura y la escultura la representación de los objetos y de las figuras» (2010: 30). Es interesante remarcar como el propio Lessing, en su *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía (Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie)*, 1766) entiende que la imaginación es la facultad que permite acceder a ambos lenguajes: «lo que encontramos bello en una obra de arte no son nuestros ojos los que lo encuentran sino nuestra imaginación a través de nuestros ojos. Así

entre la literatura o el cine y artes como la pintura y la escultura estriba en el desarrollo narrativo, relativamente limitado en las últimas, y en la narración es donde a menudo parece radicar lo fantástico. A partir de planteamientos como los expuestos, tal como se argumenta a lo largo de la presente tesis doctoral, entendemos que lo que en la literatura requiere un proceso, en las artes visuales en general y en el arte fantástico en particular se condensa en una única impresión que llamamos “imagen-rotura” y que definimos prolijamente más adelante.

Aunque, dadas sus especificidades, la arquitectura¹⁰ y la música queden prácticamente excluidas de nuestro discurso, apareciendo sencillamente de forma ilustrativa o complementaria, en estas páginas tampoco renunciamos a la riqueza de una mirada transversal; compartimos, pues, la opinión de Walter Schurian cuando considera que lo fantástico puede manifestarse en cualquier ámbito de expresión y de producción humanas, ya que fantástico es «todo aquello que irrumpe, que se añade, que se establece en “los márgenes de lo real” y que se mueve alejado de órdenes y sistematismos» (2006: 10). Ahora bien, siempre conscientes que cada disciplina articula un lenguaje propio, y que para establecer relaciones es necesario manejarse como una especie de traductor. El filósofo Hans-Georg Gadamer entiende que tanto en la traducción hermenéutica –la interpretación– como en la traducción literaria, en primer lugar, debe darse la necesaria comprensión: «en tanto que solo se puede traducir de una lengua a otra cuando se ha comprendido el sentido de lo dicho y se lo reconstruye en el médium de la otra lengua, este acontecimiento lingüístico presupone comprensión» (1996: 58).

pues, si una misma imagen puede ser suscitada en nuestra imaginación por medio de signos arbitrarios [las palabras] y por medio de signos naturales [los iconos], en los dos casos debe surgir en nosotros la misma sensación de complacencia, aunque no en el mismo grado» (citado en BOZAL, 2010: 31).

¹⁰ Advierte Louis Vax: «Antes que en los monumentos exóticos, la verdadera arquitectura fantástica la descubrimos en las pinturas de Monsù Desiderio, Chirico o Max Ernst, y en las narraciones de Mrs. Radcliffe, Edgar Poe o Lovecraft» (1973: 36). Ahora bien, del mismo modo que existen detractores de la idea de arquitectura fantástica, también hay referentes teóricos que la defienden, como la recopilación de ensayos dirigida por Juan Antonio Ramírez *Escultecturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España* (2006), en la que se plantea la arquitectura como espacio de fricción con la convención: «Son *performers* muy radicales [en referencia a los autores de esas obras arquitectónicas]: la vida es la obra y viceversa. Misioneros candorosos y arriesgados en los continentes inexplorados de la simple fantasía, los *escultectos margivagantes* se inmolan gozosamente en la religión del arte. También en esto imitan y superan los comportamientos habituales del sistema. Son tan *extremados* que aniquilan las estrategias, desvelan las trampas estéticas en las que vivimos, y nos obligan, indefensos, a enfrentarnos con lo esencial» (2006: 42). Por tanto, no resulta descabellado plantear la arquitectura dentro de eso que llamamos arte fantástico. Dicho esto, también es preciso advertir que en el campo de la arquitectura existe una extensa bibliografía que puede inducir a error por el uso de la palabra “fantasía” y sus derivados que se da en sus títulos y planteamientos, y que en la mayoría de los casos se refiere al aspecto utópico y especulativo de las obras y arquitectos tratados en sus páginas, así como de su simple originalidad o rareza, y no de algo parecido a lo que entendemos por arte fantástico en la presente investigación (v., entre otros, CONRADS Y SPERLICH, 1962; SCHUYT, 1980; y BINGHAM, COOK Y WILSON, 2004).

Tal como se pone de relieve con las relaciones aludidas entre disciplinas, artistas y obras, los lazos en el mundo de la producción artística son poderosos y sorprendentemente diversos. Quizá, porque los artistas, tanto si escriben como si pintan o dirigen películas, son, en muchos casos, el resultado de unas mismas culturas y, por tanto, de referentes, estímulos y condicionantes similares. Mediante esta salvedad es preciso aclarar cuál es el marco geográfico-cultural de las obras tratadas en esta tesis: excepciones debidamente justificadas a parte, el radio de acción se circunscribe a esa delimitación tan problemática como práctica por generalizada que es la de lo occidental.¹¹ Y no se trata de una elección motivada únicamente por proximidad física y mental; como anunciamos, uno de los aspectos importantes del arte fantástico es su relación con la realidad, por lo que la copia mimética de las apariencias visibles –el engaño sobre el cual ya Platón pone sobre aviso– es uno de sus aspectos clave, y precisamente la historia de las imágenes en Occidente, tal como expone Román Gubern, se basa, por un lado, en este afán ilusionista, que denomina “imagen-escena”, al tiempo que también desarrolla otro de ocultación simbólica, consistente en encriptar significados más o menos herméticos en lo que llama “imagen-laberinto” (2003: 8-9). Dicho de otro modo, como exponemos con más detalle a lo largo de la presente tesis, los planteamientos del arte fantástico están inextricablemente unidos a los de la pugna occidental por conquistar la realidad a través tanto de un ilusionismo capaz de confundirse con sus apariencias ópticas, como de imágenes saturadas de significados intelectuales.

Por otro lado, del mismo modo que la reflexión sobre la realidad o, al menos, sobre alguna realidad es punto de partida del arte fantástico, también lo es convocar lo imposible, lo que no debería haber *a priori* en esa realidad inicial –sea a través de la mostración, o de la sugerencia, o bien de la elisión, etc.–. De este segundo supuesto resulta

¹¹ Según el historiador y economista libanés Georges Corm en *La fractura imaginària: Esperit crític i religió a Occident i Orient (Orient-Occident, la fracture imaginaire, 2002; v. 2003)*, los elementos definitorios de cada uno de los dos bloques, usados habitualmente como formas más o menos retóricas de distinción, en realidad son compartidos por ambos. Manteniendo esta prevención, en la presente tesis entendemos por “Occidente” –aplicado el término a “arte occidental”– la órbita europea y norteamericana, es decir, lo que el filósofo argelino Sami Naïr asimila al capitalismo europeo y norteamericano desde el siglo XVI (2003: 111-146). Huelga decir que la elección de Occidente como marco de trabajo no sólo se debe a su asociación con la reproducción artística de lo visible, sino porque hace falta ser especialmente cuidadoso a la hora de extrapolar conclusiones sobre arte a contextos culturales distintos. Advierte Román Gubern: «la imagen es un producto social e histórico, de manera que el relativismo de sus convenciones representacionales es inherente a su propia naturaleza semiótica. Y por eso la forma icónica es un concepto que sólo puede ser cabalmente entendido en sus mutaciones diacrónicas (históricas) o sincrónicas (territoriales), que preservan lo permanente (el significado) a través de opciones significantes muy variadas [lo que en otro momento denomina “convenciones”], tan variadas que pueden resultar indescifrables para los sujetos de otras culturas» (2003: 26-27).

el marco temporal de las obras tratadas, que también se explica y justifica más adelante: su cronología necesariamente debe ser paralela al desarrollo del propio concepto contemporáneo de “imposible”, lo que implica hablar de obras y artistas a partir de la época de la Ilustración, pero no antes. Así, esta tesis doctoral se centra en eso que en el mundo académico hispanico y latino venimos llamando “contemporaneidad” –en el anglosajón se utilizaría el término “modernidad”– y que no solamente implica un arco cronológico concreto, sino un paradigma de pensamiento determinado que es indisoluble de un arte que, pese a la complejidad de estilos y variantes que ha ofrecido desde el Neoclasicismo hasta la *performance* de nuestros días, comparte una cierta visión del mundo y de la realidad.¹²

Ahora bien, establecer un marco temporal no implica renunciar al anacronismo como metodología de acercamiento al fenómeno artístico. Reivindica el pensador francés Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo (Devant le temps, 2000)* la fecundidad interpretativa y metodológica de tal recurso: «Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo» (2011: 43).¹³

Es esta, por tanto, una tesis sobre artes visuales en el mundo contemporáneo, pero con una vocación transversal que nos impulsa a considerar las diferentes disciplinas artísticas no como compartimentos estancos, sino como estrategias diversas unidas en una

¹² Conviene precisar, por tanto, que usamos la expresión “arte contemporáneo” en el sentido amplio usual en el mundo académico hispanico, que es aquel que engloba la producción artística desde la Revolución francesa hasta el presente inmediato. En un sentido distinto, diferentes autores y organismos, implícita o explícitamente, han intentado establecer pautas para delimitar el significado de la expresión “arte contemporáneo”, pero de entre todas las opciones posibles las más comunes suelen delimitar su campo de acción entre los años 60 del s. XX y hoy, ya que se puede demostrar cómo los cambios políticos y sociales internacionales que arrancan del inicio de este periodo –los procesos de descolonización, el auge del feminismo, los movimientos de respuesta ciudadana nacidos del Mayo del 68...–, explican algunas de las particularidades de nuestro arte más cercano.

¹³ El enfoque histórico en el estudio del arte a menudo empuja a criterios basados en una lógica cronológica que no siempre resultan satisfactorios. Entonces es el turno de artistas, historiadores del arte y comisarios que, muchas veces desde una cierta disidencia, defienden el anacronismo para acercarse al hecho artístico. Por poner un ejemplo de cada una de las tres categorías, véase: la recopilación de textos del artista Antoni Llena donde en diversas ocasiones se ponen en comunicación artistas de diferentes épocas (v. 1999); el estudio sobre Joan Miró que la profesora Maria Josep Balsach realiza desde el retorno al arte medieval catalán (v. 2007); y la exposición sobre el horizonte comisariada por Martina Millà, donde las piezas de diferentes momentos establecen diálogos bien efectivos (v. 2013). Profesionales del arte y artistas como estos sostienen que gracias a los saltos en el tiempo podemos establecer relaciones efectivas para explicar una obra, un artista o un movimiento artístico. Llevan a la práctica, por tanto, la ruptura de la cronología que defiende el filósofo Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, donde argumenta la validez de interpretar el pasado desde las fórmulas del presente, sin miedo a las intrusiones que otros, más ortodoxos, sencillamente calificaron de herejías; dicho de otra manera, mirar atrás sin olvidar que estamos aquí y ahora (PARRAMON, 2015: 70).

categoría estética –o una esfera de categorías estéticas, como vemos más adelante– con un mismo objetivo común: entender y aproximarse a la realidad para, además de dejar constancia de ella, transformarla y contribuir a su formación en tanto construcción social. Coincidimos, pues, con Remo Ceserani cuando en el ensayo *Lo fantástico (Il fantastico, 1996)*, afirma que

con lo fantástico nos referimos preferentemente, antes que a un género, a un modo literario [“artístico” en general, añadimos], que ha tenido raíces históricas claras y se ha realizado históricamente en algunos géneros y subgéneros, aunque haya podido luego ser empleado y se siga empleando, con mayor o menor evidencia y capacidad creativa, en obras pertenecientes a géneros absolutamente diferentes (1999: 18).

Por este motivo, no es extraño que en estas páginas traigamos a colación obras de géneros diversos, como el terror o la ciencia ficción, por mucho que cuando lo fantástico se considera también como género, se traten como antagónicos: ejemplo de rotundidad al respecto es la siguiente afirmación de Anne Souriau: «La ciencia ficción, si es ciencia, no es fantástica» (1998: 572).



Fig. 3. Vilhelm Hammershøi, Interior con el caballete del artista (1910).

Realizadas las pertinentes puntualizaciones en cuanto a las disciplinas artísticas que tratamos y el marco cronológico en que se circunscriben, cabe señalar que no consideraremos como arte fantástico todas las obras referenciadas o incluso reproducidas en las próximas páginas. La presencia de esas piezas, no obstante, queda justificada porque, tal como se aclara en cada caso, iluminan un aspecto u otro de aquello que

definiremos como arte fantástico. Por ejemplo, podemos traer a colación al artista danés Vilhelm Hammershøi mediante la obra *Interior con el caballete del artista* (*Interiør med kunstnerens staffeli*, 1910; Statens Museum for Kunst, Copenhagen) [Fig. 3] y una cita en la cual se explicita cómo, pese a no ofrecer imágenes estrictamente de lo fantástico, pone en funcionamiento algunos de los mecanismos visuales que aquí usamos para caracterizar lo fantástico:

Hammershøi controla el interior, tiene dominio y poder sobre él. No hay nada que él no sepa, pero la luz, la bruma, lo evanescente, confieren a sus cuadros un halo de magia no del todo controlable. Una capa filtrante. No quiero decir con ello que Hammershøi persiga algo místico o espiritual, pero sí que aporta a la imagen una capa extra de significado, mostrándonos con ello cómo interpretamos y nos vemos afectados por el espacio y lo que nos rodea (ROSENVOLD HVIDT, 2007: 130).

Tras las presentes páginas introductorias, la parte “2. La realidad-otredad: el arte fantástico” [desde la p. 31] intenta dar respuesta al primer objetivo: ofrecer una definición funcional para la expresión “arte fantástico”. Para hacerlo, dividimos la parte en dos capítulos: en el “2.1. Estado de la cuestión: referentes en el estudio del arte fantástico” [desde la p. 31] examinamos las principales aportaciones previas a nuestro objeto de estudio, y en el “2.2. El arte fantástico entre lo maravilloso y lo daimónico” [desde la p. 77] aislamos y delimitamos las principales características del arte fantástico para acabar ofreciendo una definición funcional. En ambos capítulos tratamos de dar respuesta a nuestras hipótesis: la ausencia de consenso conceptual en el estudio de lo fantástico en las artes visuales, y la ayuda que los estudios literarios pueden aportar al respecto.

En la parte “3. Condiciones y recursos de la imagen-rotura” [desde la p. 237] desarrollamos el segundo objetivo, abordar los mecanismos visuales con los que el arte fantástico se hace presente, tomando como referencia un análisis más detallado de las condiciones de lo fantástico identificadas en la parte anterior, así como de algunos de los mecanismos visuales que ponen en juego –en ningún caso pretendemos hacer un inventario exhaustivo, aunque sí conviene hacer referencia, como mínimo, a los recursos más habituales o relevantes–. En esta tercera parte, cada uno de los capítulos se identifica con cada una de esas condiciones: “3.1. Condición ontológica: el marco verosímil” [desde la p. 237], “3.2. Condición formal: *epíphasis* y *aphánisis* de lo imposible” [desde la p. 279], “3.3. Condición intelectual: el cuestionamiento” [desde la p. 349], y “3.4. Condición emocional: del temor al pánico” [desde la p. 395].

Como cierre de la presente memoria, ofrecemos unas conclusiones [desde la p. 465], en las que sintetizamos las ideas principales de todo lo expuesto previamente, junto con diversas consideraciones que, esperamos, además de aportar argumentos de carácter conclusivo, permitan vislumbrar posibles líneas de trabajo a modo de ampliación, continuación y desarrollo posterior.

La presente tesis constituye un trabajo nuevo, lo que no quiere decir que algunas de sus partes deriven de las publicaciones referenciadas en conjunto en la bibliografía [desde la p. 487]. Con el objetivo de discutir con la comunidad académica diferentes aspectos tratados en estas páginas y, en consecuencia, poder recoger durante el proceso de realización de la presente tesis doctoral las aportaciones de expertos e investigadores diversos, algunos de sus apartados son reelaboraciones de conferencias, ponencias, comunicaciones y artículos que el autor ha realizado para diferentes foros y medios; cuando es así, se indica mediante notas a pie de página.

En cuanto a las citaciones y las referencias bibliográficas, seguimos una adaptación del sistema de citación de la Modern Language Association (MLA), a partir de la propuesta de uso que la Biblioteca de la Universitat de Girona elabora a partir de la 6ª edición del *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. Las obras literarias referenciadas en el texto de la presente memoria, independientemente de la lengua en que puedan citarse en función de la edición utilizada, siempre aparecen en primer lugar en castellano, si es que existe traducción, junto con el título en su lengua original a continuación y el año de su primera publicación. Por lo que respecta a las citaciones de texto literales, aparecen en el idioma de la fuente, y no se incluyen traducciones en el caso de las lenguas románicas, por su proximidad con el castellano, ni en el caso del inglés, por constituir la *lingua franca* de nuestro tiempo. En cambio, tanto las lenguas clásicas –el latín o el griego, por ejemplo– como una lengua moderna no románica como es el alemán, frecuentemente utilizada en estas páginas, cuentan con traducciones incluidas en el propio cuerpo del texto o a pie de página, según convenga, y señaladas con las siglas TdA, correspondientes a “Traducción del Autor”, si es el caso. Por lo que respecta a los textos en castellano o en alemán, cuyas ortografías han vivido reformas remarcables en los últimos años, en las citaciones siempre se respeta la ortografía usada por su autor o autora, por mucho que pueda contrastar con el cuerpo textual restante. Por último, en cuanto a aclaraciones técnicas relacionadas con los aspectos lingüísticos, los términos en idiomas cuyos alfabetos son distintos al utilizado en castellano aparecen en su forma original y acompañados por su transliteración y su traducción literal; en el caso del griego

clásico, las palabras se muestran con todos los diacríticos, si corresponde, y transliteradas según la modalidad A del *Liddell, Scott, Jones Ancient Greek Lexicon* (LSJ), es decir, teniendo en cuenta la representación gráfica de todos los acentos y respiraciones.

Echando mano de las ideas que en el siglo I a. C. fija el retórico helenístico Hermágoras de Temno, mediante los objetivos, las metodologías y los recursos utilizados a lo largo de las páginas de la presente tesis doctoral esperamos responder al «quis» (“¿quién?”), «quid» (“¿qué?”), «quando» (“¿cuándo?”), «ubi» (“¿dónde?”), «cur» (“¿por qué?”), «quem ad modum» (“¿de qué manera?”), «quibus adminiculis» (“¿con qué medios?”) del arte fantástico.¹⁴ Conseguirlo a partir de los planteamientos expuestos conlleva dos retos importantes: el primero, trazar un marco referencial ordenado a partir de un material existente que, en conjunto, resulta muy poco cohesionado –pese a aportaciones brillante, vigentes y de referencia si se considera cada autor aisladamente–; el segundo, usar aportaciones del campo de la literatura comparada y buscar sus paralelos en las artes visuales. Las dificultades implícitas en estos retos, sin embargo, también pueden ser contrarrestadas con un poderoso activo: la certeza que el arte fantástico está ahí, y de una forma u otra ha sido tomado en consideración a lo largo del tiempo. Es la tarea reflejada en estas páginas buscarlo, situarlo y delimitarlo.

La primera citación con la que abrimos las páginas de la presente memoria corresponde a uno de los intertítulos del film *Nosferatu le Vampire* (1928), la segunda versión francesa de *Nosferatu* (*Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, dir. F. W. Murnau, 1922): «Et quand il fut de l’autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre». Esta frase, que fascina a André Breton, decano del Surrealismo, es una traducción bastante libre del alemán «Kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergriffen ihn die unheimlichen Gesichte, von denen er mir oft erzählt hat»¹⁵. Sea en su popular interpretación francesa o en el original germánico, su sentido último es el mismo: cruzar determinados puentes implica enfrentarse a visiones vedadas en la realidad ordinaria. De esas visiones se ocupa el arte fantástico y, mediante lo expuesto en esta tesis doctoral, salimos a su encuentro.

¹⁴ Escribe D. W. Robertson Jr. en el artículo “A Note on the Classical Origin of *Circumstances* in the Medieval Confessional” (1946): «The *loci* of any hypothetical question are seven circumstances, which St. Augustine, who is our authority for this feature of Hermagoras’ rhetoric, quoted as follows: *quis, quid, quando, ubi, cur, quem ad modum, quibus adminiculis*. In other words, no hypothetical question, or question involving particular persons and actions, can arise without reference to these circumstances, and no demonstration of such a question can be made without using them» (2017: 19).

¹⁵ «Apenas hubo Hutter cruzado el puente, se apoderaron de él las visiones de las que tan a menudo me hablaba» –“las visiones” también podría sustituirse por “los rostros”– [TdA].

2. LA REALIDAD-OTREDAD: EL ARTE FANTÁSTICO

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: REFERENTES EN EL ESTUDIO DEL ARTE FANTÁSTICO¹⁶

2.1.1. Desde los estudios literarios a los volúmenes recopilatorios

No solo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.

Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión” (1949).

Los referentes teóricos relacionados con el arte fantástico, especialmente por lo que respecta a las artes visuales en general y a las plásticas en particular, pueden constituir un entramado laberíntico como esa casa de Asterión a la que se refiere Borges en su magistral interpretación del mito griego del Minotauro. Un laberinto en el cual los caminos raramente se despliegan amplios y seguros, probablemente porque pocas veces son objeto de estudios suficientemente amplios. Se lamenta al respecto Carlos Arenas en su artículo “Ilustración, diseño y fantasía: del papel al celuloide”, al considerar que los artistas relacionados con lo fantástico «plantan visiones peculiares de la realidad, la manipulan y distorsionan, introducen elementos impactantes que inquietan y desarrollan una estética alternativa creando conceptos con sus imágenes que desde luego

¹⁶ Parte del presente cap. “2.1. Estado de la cuestión: referentes en el estudio del arte fantástico” y del siguiente “2.2. El arte fantástico” [desde la p. 77] de esta tesis doctoral son una reelaboración y ampliación de la presentación del monográfico dedicado a lo fantástico en las artes visuales en la revista *Brumal*, coordinado por el autor de estas páginas (v. PARRAMON, 2016D).

nos hacen reflexionar sobre el hombre y el mundo», pero, pese a su importancia, «no existen estudios rigurosos y especializados sobre el arte fantástico» (2006: 152 y 150, respectivamente).

En el caso de las artes visuales, las publicaciones relacionadas con lo fantástico se reducen a un número ciertamente limitado. Pese a aportaciones de autores prestigiosos y de reconocida solvencia intelectual, la bibliografía existente es en algunos casos parcial, en otros, breve, y a menudo partiendo de posicionamientos heterogéneos, de modo que resulta difícil establecer un corpus teórico cohesionado. En cualquier caso, para atender los objetivos de la presente tesis doctoral es necesario inmiscuirse en ese dédalo de nombres e ideas que, aunque comparten una preocupación común –el arte fantástico– a menudo erigen caminos propios entre los que no siempre se establecen las confluencias necesarias y los acuerdos con los que se fortifican las convenciones académicas. Cada uno de esos caminos son presentados en las páginas del presente capítulo como los autores y, en casos determinados, los títulos más relevantes relacionados con ese arte que es reflejo del mundo –la casa de Asterión «es el mundo»–, sí, pero un mundo en el que habita ese monstruo que es Asterión, tan imposible que incluso es descrito –es dado a ver– elípticamente en la voz del propio protagonista: «¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?» (BORGES, 1996B: 84).

El mismo mundo-laberinto representado en la pintura de Kurt Regschek, *Centro de Viena (Zentrum Wien, 1959-1961; col. particular)* [Fig. 4], que con inquietante capacidad para mostrar tanto una superficie tranquilizadamente convencional como la laberíntica alteridad que oculta en sus profundidades, Johann Muschik pondrá como ejemplo de arte fantástico en su estudio *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus* (1974: 38). También el mundo-laberinto de Angerer *el Joven (der Jüngere)* en *El laberinto (Das Labyrinth, 1978; col. particular)* [Fig. 5], obra referida en la monografía sobre los hermanos Angerer del también adalid del arte fantástico Gustav René Hocke (1981), que titula precisamente unos de sus libros más citados *El mundo como laberinto: El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual (Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart, 1957; v. 1961)*.



Fig. 4. Kurt Regschek, *Centro de Viena* (1959-1961).

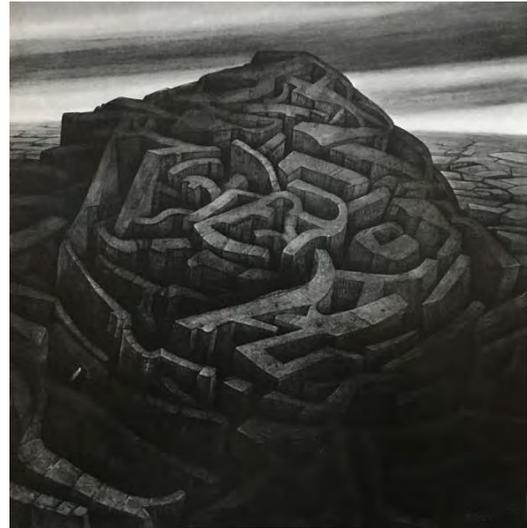


Fig. 5. Angerer el Joven, *El laberinto* (1978).

Ya que «Todas las partes de la casa están muchas veces» y «cualquier lugar es otro lugar» conviene aferrarse a un hilo de Ariadna que permita entrar y salir del laberinto, andarlo y desandararlo no solo siguiendo siempre un itinerario seguro, sino sabiendo que hay alguien fuera, sujetando con firmeza el ovillo que se va desmadejando hacia las profundidades de la casa de Asterión. Ese hilo y esa Ariadna son, naturalmente, los estudios sobre lo fantástico que se llevan a cabo en el campo de la literatura y que, desde hace años, y no sin grandes esfuerzos, resistencias, propuestas de canon y respuestas disidentes, han ido construyendo un consenso funcional sobre qué es lo fantástico.

Recordados en forma de enunciado sumaráisimo, durante el siglo XX se encuentran influyentes textos sobre lo fantástico, como el notable artículo de Jean-Paul Sartre ««Aminadab» ou du fantastique considéré comme un langage» (1947), y libros como *Le conte fantastique dans le romantisme français* de Joseph Hieronim Retinger (1908; v. 2010), de Pierre-George Castex *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951; v. 1997), de Marcel Schneider *La littérature fantastique en France* (1964; v. 1985), de Franz Hellens *Le Fantastique réel* (1967), de Jean Pierrot *Merveilleux et fantastique : une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la décadence (1830-1900)* (1975), y de Jean-Baptiste Baronian *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire* (1977), así como los de Roger Caillois y Louis Vax, a los que, dadas sus incursiones en la vertiente visual de lo fantástico, volveremos a referirnos más detenidamente en el apartado siguiente.

Al margen de todos los textos mencionados, sin embargo, el título considerado canónico durante mucho tiempo es la *Introducción a la literatura fantástica* (*Introduction*

à la *littérature fantastique*, 1970; v. TODOROV, 2009; 2010; y 2010B) aportación de Tzvetan Todorov desde el estructuralismo en la que desarrolla ideas tan influyentes como la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico [dado el alcance de este teórico, aparecerá citado frecuentemente en las páginas de la presente tesis; v. especialmente los apartados “2.2.1. Del sintagma “arte fantástico” a la tensión realidad-otredad” y “2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico” desde las p. 77 y 141, respectivamente].

Para Todorov, el género literario de lo fantástico se caracteriza por empujar al lector a una vacilación, efecto conseguido mediante la identificación con un personaje que ese enfrenta a un acontecimiento anómalo; si la anomalía se debe a una ilusión, el autor búlgaro cataloga la obra dentro del género de lo extraño, y si se debe a una realidad distinta de la nuestra la incluye en el género de lo maravilloso. Así, lo fantástico queda circunscrito a aquellas narraciones en las cuales el protagonista –y con él, el lector– es incapaz de tomar una decisión, lo que provoca una intensa sensación de miedo:

Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad subsiste. Un ejemplo notable lo constituye, en este caso, la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*: el texto no nos permitirá decidir si los fantasmas rondan la vieja propiedad, o si se trata de las alucinaciones de la institutriz, víctima del clima inquietante que la rodea (2009: 39).

Prueba de la influencia del ensayo de Todorov son las revisiones y respuestas que ha recibido desde su publicación: con especial contundencia el escritor de ciencia ficción Stanisław Lem en el artículo “Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen” (v. 1974); entre otros, también los libros y artículos *Die phantastische Literatur: Eine Gattungstudie* (v. MARZIN, 1982), *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum Strukturellen Kriterium eines Genres* (v. WÖRTCHE, 1987), “Critical Approaches to the Literary Fantastic: Definitions, Genre, Import” (v. CORNWELL, 1988); *Schlimme Zeiten, böse Räume: Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts* (v. BERG, 1991), *Il punto su: La letteratura fantastica* (v. ALBERTAZZI, 1993) y *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*:

Todorov argumenta su rechazo en función de un hecho comprobado: el miedo no es un elemento exclusivo de lo fantástico. A lo que añade (y aquí se hace evidente la orientación estructuralista de su ensayo) que definir dicha categoría en función de la reacción del receptor supondría que la fantasticidad de un texto no dependerá de sus características formales y temáticas sino más bien de la sangre fría del lector real.

Pero mi intención aquí no es definir lo fantástico en función del miedo. Mi objetivo es demostrar que el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra

idea de lo real [...]. Por eso todo relato fantástico –contradiendo a Todorov– provoca la inquietud del receptor (ROAS, 2011B: 88).

Aproximándose a lo fantástico desde un prisma sociológico, Irène Bessièrre, en *Le récit fantastique : La poétique de l'incertain* (1974) y especialmente en el capítulo “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” (“Le récit fantastique : forme mixte du cas et de la devinette”), defiende que el texto fantástico examina ni más ni menos que las dualidades y contradicciones culturales: «Lo fantástico puede ser, así, tratado como la descripción de ciertas actitudes mentales» (2001: 84). Continuando con las principales perspectivas teóricas en el análisis de lo fantástico en los textos, la orientación psicoanalítica la ofrece Jean Bellemin-Noël en los artículos “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques” (1971) y “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)” (“Notes sur le fantastique [textes de Théophile Gautier]”, 1972; v. 2001). La vertiente lingüística es tratada por Rosalba Campra y Roger Bozzetto; de la primera, destacamos el artículo “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (“Il fantastico: una isotopia della trasgressione”, 1981; v. 2001), y los libros *Fantástico y sintaxis narrativa* (1985) y *Territorios de la ficción: Lo fantástico* (2008), mientras que del segundo tramos a colación los artículos “¿Un discurso de lo fantástico?” (“Un discours du fantastique?”, 1990; v. 2001) y “El sentimiento de lo fantástico y sus efectos” (2002), y el libro *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable* (2005). Susana Reisz hace su aportación desde el estudio de lo ficcional con el capítulo “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales” en *Teoría y análisis del texto literario* (1989; v. 2001). Rosemary Jackson aborda lo fantástico como expresión de la subversión en *Fantasy. The Literature of Subversion* (1981; v. 2003), y Martha J. Nandorfy como expresión de la alteridad en el artículo “La literatura fantástica y la representación de la realidad” (“Fantastic Literature and the Representation of Reality”, 1991; v. 2001). Remo Ceserani en *Lo fantástico (Il fantastico)*, 1996) emprende un recorrido histórico sobre lo fantástico y las diferentes ópticas desde las que se ha tratado de definir. Finalizando este breve recorrido, Jaime Alazraki con “¿Qué es lo neofantástico?” (1990; v. 2001) y Teodosio Fernández en “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica” (1991; v. 2001) serán los encargados, entre otros, de examinar las derivaciones tras la posmodernidad.

Destilando unas y otras aportaciones, el ensayo de David Roas *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (v. ROAS, 2011B) [sobre este autor nos detenemos

en el siguiente apartado “2.1.2. Variantes francófona, germánica e hispánica” de este mismo capítulo, desde la p. 41] determina lo fantástico como el efecto de la difícil convivencia entre lo real y lo imposible, entendiendo que tanto lo imposible como su efecto ominoso dependen de la idea de realidad compartida entre la obra y sus consumidores –por lo que respeta al efecto terrorífico y siniestro, este debe ser tomado en el sentido freudiano del término; la cuestión de lo siniestro, fundamental para entender lo fantástico, en buena medida se debe al artículo de Sigmund Freud “Lo ominoso” (“Das unheimliche”, 1919; v. 1988); a este texto nos volveremos a referir en diversas ocasiones, y con particular detenimiento en el apartado “3.4.2. Tensiones ominosas” [desde la p. 413]–. Por tanto, lo fantástico es aquello que señala el límite, el *limes* ontológico de una cierta idea de realidad, convencional, consensuada y, por tanto, mutable en función de la cosmovisión de cada lugar y cada época. Nos referimos a lo que Rachel Bouvet en *Étranges récits, étranges lectures: Essai sur l’effet fantastique* (1991; v. 1998) denomina “coeficiente de irrealidad”, es decir, las fronteras entre lo que es real y lo que no que se establecen en cada momento. La asunción de la importancia de los paradigmas de pensamiento es crucial para entender la afrenta a lo real que supone lo fantástico, y, al mismo tiempo y ampliando el foco, se enmarca perfectamente en una de las bases que el historiador del arte Ernst H. Gombrich en *La evidencia de las imágenes (The Evidence of Images, 1969)* señala como uno de los elementos básicos para la completa asimilación de las obras artísticas, aceptar que forman parte de una cierta visión del mundo:

Por su naturaleza, las imágenes requieren mucho más que un contexto para resultar inequívocas. El lenguaje puede formar proposiciones, las imágenes no. Me resulta extraño constatar lo poco que esta evidencia ha sido destacada es la metodología propia de la historia del arte. Hablamos de la expresión del *Weltanschauung*, de la visión del mundo del artista, pero buscaríamos en vano incluso la ilustración de la proposición filosófica más central, como por ejemplo *Universalis sunt ante rem o entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Los medios de las artes visuales no pueden igualar la función declarativa del lenguaje. El arte puede presentar y yuxtaponer imágenes, algunas incluso relativamente inequívocas, pero no puede especificar su relación (2014: 123).

Partiendo de la noción expuesta sumariamente sobre qué es lo fantástico según David Roas en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, e intentando rastrearla entre los referentes fundamentales del arte fantástico, examinando coincidencias y disimilitudes, nos adentramos propiamente en la investigación sobre los referentes en el estudio del arte fantástico.

En primer lugar, nos detenemos en los volúmenes de carácter recopilatorio y enciclopédico, que, precisamente en su esfuerzo por agrupar los artistas y conceptos más destacados en relación al arte fantástico, ofrecen una mirada panorámica sobre la cuestión. Distinguiendo, sin embargo, entre aquellos trabajos cuya voluntad es establecer un fundamento sobre qué es lo fantástico y aquellos otros cuyo objetivo es reunir, aunque sea de forma heterogénea, las propuestas artísticas que de una forma más o menos coherente puedan tener que ver con lo fantástico, de entre los primeros destacamos por su difusión e influencia entre los círculos especializados *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* (v. SCHMIED, 1980 y 1980B) y *Lexikon Der Phantastischen Malerei* (v. KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985), ambos de los 70 y en el ámbito germánico.

En los dos tomos de *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* (1973) Wieland Schmied hace un recorrido, como el propio título indica, por doscientos años de la historia arte: *Von Piranesi bis de Chirico*, se subtitula el primer volumen, mientras que el segundo, mediante el subtítulo, acota el marco de acción desde Max Ernst hasta su publicación. Admitiendo implícita y sintomáticamente la cercanía entre la literatura y las artes visuales, Schmied abre el primer volumen comentando la narración de H. P. Lovecraft “El modelo de Pickman” (“Pickman’s Model”, 1927), en cuyo argumento –las figuras monstruosas que pinta el artista Richard Upton Pickman no son fruto de una imaginación delirante, sino seres horriblemente reales– encuentra una de las características de lo fantástico, no su capacidad para huir de la realidad, sino para mostrar sus aspectos ocultos:

Der vermeintliche Maler des Imaginären war ein Realist und die Geburten seiner Phantasie tatsächlich Geschöpfe der Realität. Der scheinbare Visionär ist in Wahrheit ein getreuer Chronist gewesen. / Mit dieser paradoxen Pointe seiner Erzählung kommt Lovecraft einem Wesenszug echter phantastischer Malerei sehr nahe (1980: 17).¹⁷

Partiendo de la distinción entre lo fantástico y lo legendario de Roger Caillois (SCHMIED, 1980: 22), el autor coincide con el teórico francés en que lo fantástico constituye una ruptura con la realidad convencional. Una ruptura, eso sí, inquietante, no

¹⁷ «El supuesto pintor de lo imaginario era un realista y el nacimiento de su imaginación en realidad son criaturas de la realidad. El aparente visionario ha sido en verdad un fiel cronista. Con este punto paradójico de su narración, Lovecraft se acerca mucho a un rasgo de la verdadera pintura fantástica» [TdA]. V., entre otros, el monográfico *El universo fantástico de H. P. Lovecraft*, coordinado por Jesús Fernando Diamantino Valdés para la revista *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic* (DIAMANTINO VALDÉS, 2019) y el libro coordinado por Ramón Monedero y Antonio Rentero *Lovecraft: La alargada sombra del tentáculo* (MONEDERO Y RENTERO, 2017).

abiertamente catastrófica. A continuación organiza un repaso por los artistas fantásticos agrupados en capítulos o bien monográficos o bien temáticos; en el segundo, tras un capítulo dedicado al Surrealismo, ofrece una serie de capítulos en los que relaciona distintos artistas de la órbita surrealista, siguiendo con un capítulo sobre lo fantástico después de 1945, con otro recopilatorio de diferentes artistas fantásticos organizados mayoritariamente por países, y una reflexión final sobre lo fantástico en la contemporaneidad presidida por la idea según la cual el arte fantástico es esencialmente anacrónico –«Phantastische Kunst ist, so meinen wir, wesensmäßig anachronistisch» (1980B: 257)–, concluyendo con una referencia a la literatura, tal como hace en el inicio del primer volumen. En esta ocasión se trata de la narración de Edgar Allan Poe “El dominio de Arnheim” (“The Domain of Arnheim”, 1847), cuyo protagonista, Ellison, es capaz mediante su inmensa fortuna de transformar el paisaje desafiando la naturaleza, ya que entiende que esta no es suficientemente excelsa; usada esta idea como metáfora, para Wieland Schmied el arte fantástico y el Dominio de Arnheim comparten una misma capacidad y voluntad, la del ser humano empeñado en transformar la realidad –«Arnheims Domäne ist das offene Sinnbild für die vielfachen Möglichkeiten, die in uns angelegt sind. Arnheims Domäne ist die Domäne des Menschen» (1980B: 261)¹⁸– y no, como advierte en el primer capítulo del primer volumen, un retrato de la misma, por deformado o extremo que sea.

Por este motivo, Schmied no está de acuerdo con Marcel Brion cuando el autor francés considera a artistas como Alberto Giacometti o Francis Bacon como fantásticos –también incluidos, recuerda, en la exposición *Reiche des Phantastischen* (1968) a la que nos referimos más adelante en este mismo capítulo–:

Mir erscheint das Werk dieser beiden überragenden Künstler so ausschließlich von einer leidenschaftlichen Hingabe an die Realität geprägt zu sein –wie sehr immer ihr sichtbares Bild im Werk dieser Künstler geschunden und ausgezehrt, verletzt oder unangreifbar entfernt wirkt–, daß ich es mir versagen mußte, es im Zusammenhang einer Kunst ausführlich darzustellen, die in irgendeiner Form bestimmt ist von der Faszination durch das Phantastische. Was Giacometti geformt hat, was Bacon malt –es sind nie Träume, auch nicht Alpträume, es ist immer die Realität, gesehen von extremen Blickpunkten, fixiert in unerbittlicher Radikalität (1980: 46).¹⁹

¹⁸ «El dominio de Arnheim es el símbolo abierto de las múltiples posibilidades dispuestas en nosotros. El dominio de Arnheim es el dominio del hombre» [TdA].

¹⁹ «Me parece que el trabajo de estos dos destacados artistas ha estado tan exclusivamente influenciado por una apasionada devoción a la realidad –no importa cuánto su imagen visible en el trabajo de estos artistas esté obsesionada y demacrada, dañada o eliminada de forma incuestionable–, que he tenido que abstenerme

Pese a su alegato final sobre un arte fantástico anacrónico, Schmied hace una apuesta clara por vincular lo fantástico a la contemporaneidad. Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld, en cambio, en *Lexikon Der Phantastischen Malerei* (1977; v. 1985) se ocupan de artistas y motivos de un rango temporal más amplio, aunque, comparativamente en número de artistas estudiados, los contemporáneos son mucho más numerosos. De hecho, tal como veremos más adelante, el marco cronológico contemporáneo es uno de los aspectos clave que tratamos en estas páginas a la hora de intentar definir el arte fantástico; por este motivo, no ahondamos en importantes estudios centrados en el aspecto fantástico del arte antiguo o medieval, como, por ejemplo, *Le Fantastique dans l'Art Flamand* (v. FIERENS, 1947), y *La Edad Media fantástica: Antigüedad y exotismo en el arte gótico (Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique, 1955; v. BALTRUŠAITIS, 2008).*

Partiendo de la filiación de lo fantástico con la subversión y el realismo, los autores insisten en que lo fantástico solo se puede dar en relación a contextos concretos –«we can define fantastic art only in relation to a specific, albeit broad, cultural context» (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 10)–. Tras su definición del arte fantástico, dedican un capítulo a cada siglo desde el XV hasta el XX, y a continuación ofrecen más de cien entradas dedicadas a artistas, la mayoría coincidentes con los seleccionados por Schmied, desde figuras históricas bien conocidas como Francisco de Goya hasta artistas menos difundidos entre el gran público como Fabrizio Clerici, y diversas sobre aspectos conceptuales o transversales.

The Encyclopedia of Fantasy, ya de los años noventa y en el ámbito anglosajón, constituye un buen ejemplo de ese otro tipo de trabajos recopilatorios cuyo indudable interés estriba en su capacidad para recoger muy diversos artistas, obras y conceptos en sintonía con lo fantástico, aunque no agrupados bajo preceptos críticos específicos. Así, John Clute y John Grant en las más de cuatro mil entradas de *The Encyclopedia of Fantasy* (1997) tratan el tema de la fantasía en general, incluyendo referencias al arte fantástico y los artistas que tradicionalmente se le adscriben (v. CLUTE Y GRANT, 1999). Precisamente John Clute, junto a David Langford, Peter Nicholls y Graham Sleight editan una extensa recopilación en la red dedicada a la ciencia ficción, que ya cuenta con más de diecisiete

de presentarla en detalle en el contexto de un arte que de alguna manera está determinado por la fascinación por lo fantástico. Lo que Giacometti ha esculpido, lo que pinta Bacon –nunca hay sueños, ni siquiera pesadillas, es siempre la realidad, vista desde puntos de vista extremos, fijada en un radicalismo implacable» [TdA].

mil entradas, entre las cuales un buen número son compartidas con el ámbito de lo fantástico: la *Encyclopedia of Science Fiction* (v. CLUTE ET AL., 2018).²⁰

Sin embargo, tal como señala Gerd Lindner en referencia a uno de los últimos títulos de este tipo de recopilaciones, el *Lexikon der phantastischen Künstler* (en su segunda edición, extendida, de 2010) de Gerhard Habarta, que incluye casi mil trescientas cincuenta biografías de artistas representando sesenta y seis países (v. HABARTA, 2013), y que sigue ampliándose con volúmenes complementarios como el dedicado específicamente a las mujeres artistas vinculadas a lo fantástico *Lexikon phantastischer Künstlerinnen* (2017), la principal dificultad de este tipo de trabajos es la falta de evaluación crítica: «Gerhard Habartas *Lexikon der phantastischen Künstler* (2009) verzeichnet rund eintausend Namen, ausgewählt aus mehr als einem Fünffachen an recherchierten Dossiers. Neuerliche Orientierung wie kritische Bewertung scheinen dringend geboten» (LINDNER, 2010: 4).²¹

²⁰ Este espacio web cuenta con un precedente homónimo en papel la *Encyclopedia of Science Fiction* (1995; v. CLUTE, 1996), centrado más específicamente en la ciencia ficción. Otro esfuerzo enciclopédico en la misma línea, y en la Red, es *The Internet Speculative Fiction Database* (v. VV.AA., 2018B).

²¹ «El *Lexikon der phantastischen Künstler* (2009) de Gerhard Habarta enumera alrededor de mil nombres, seleccionados de más de cinco veces el número de expedientes investigados. La reorientación como evaluación crítica parece imprescindible» [TdA].

2.1.2. Variantes francófona, germánica e hispánica

—¿Qué palacio es ése que veo ahí abajo, iluminado por un rayo de sol? —pregunté a Sérapión.

Él se hizo visera con la mano y, después de mirar, me contestó:

—Es el antiguo palacio que el conde Concini regaló a su cortesana Clarimonde. En él suceden cosas espantosas.

Théophile Gautier, “La muerta enamorada”
 (“La Morte amoureuse”, 1836).

Su castillo, las montañas, y el mundo entero, todo se hundió a sus espaldas.

Joseph von Eichendorff, “Sortilegio de otoño”
 (“Die Zauberei im Herbst”, 1808-1809).

—Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella.

Cristina Fernández Cubas, “El ángulo del horror” (1990).

Por otro lado, y en un intento de síntesis que permita hacer accesible la heterogeneidad de los referentes teóricos del arte fantástico, a pesar de que podemos encontrar acercamientos a lo fantástico desde perspectivas diversas,²² lo cierto es que tanto por la cantidad –en términos comparativos y, en consecuencia, relativos– como por la profundidad de sus aportaciones, en la investigación de este campo se distinguen dos órbitas culturales principales: la francófona y la germánica. En tal reducción, de la herencia francesa diremos que tiende a centrarse en las fuentes iconográficas, en lo representado, mientras que la germánica tiende a hacerlo en las

²² Además de otros citados a lo largo de este capítulo, y a modo de ejemplos eclécticos en cuanto a procedencia y planteamientos: los dos volúmenes australianos de *Metamorphosis: 50 Contemporary Surreal, Fantastic and Visionary Artists* (v. FLEMMING, 2007; y SIMMONS, 2008); el belga *The Belgian-French group XXth Century of contemporary Fantastic Art* (v. CNODDER, HASSE Y LOOIJ, 1976); el holandés *Het fantastische in de kunst: Compendium* (v. GABRIELLI, 1989); el islandés *Naive and Fantastic Art in Iceland* (v. INGÓLFSSON, 1989); y los italianos *Quattro secoli di Surrealismo: L'arte fantastica nell'incisione* (v. VV.AA., 1974), *La realtà del fantastico: L'arte fantastica in Italia dal dopoguerra ad oggi* (v. GENOVA, 1975), *La città magica: Arte surreale e fantastica a Torino* (v. MELOTTI Y MUNARI, 1979), *Pittura fantastica, oggi* (v. PENELOPE, 1979), *Arte fantastica e incisione: Incisori visionari dal XV al XX secolo* (v. BELLINI, 1991), *Il fantastico nell'arte contemporanea* (v. CARLO, 1991) e *Il fantastico in arte e letteratura dal realismo al simbolismo* (v. RUNCINI, 2007).

consecuencias de su recepción, en las preguntas que suscita en el público sobre quiénes somos, dónde estamos y cómo nos relacionamos con la realidad.

El ámbito francófono, por tanto, ofrece la mirada más próxima a la idea de “género”; es decir, a la clasificación de las obras en función de aspectos como los temas o los asuntos tratados, los modos de representación, la naturaleza del mensaje y la intención de acción sobre el público. Las tres décadas centrales del siglo XX son un momento especialmente proclive para el estudio de lo fantástico, tendencia que se manifiesta también en forma de exposiciones y de influyentes publicaciones periódicas. Siendo los 50, los 60 y los 70 un momento contestatario cuyo epítome llegará con las revueltas estudiantiles de Mayo del 68, se cumple el aspecto revulsivo de lo fantástico observado por los ya citados Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld: «Precisely when societal structures are crumbling and through the ensuing cracks the new is coming into view in a frightening yet promising way, fantastic art loses its image as an undercurrent or countercurrent» (1985: 11).

Tanto en Bélgica como en Francia, la búsqueda de lo fantástico en el arte se materializa con cierta frecuencia en forma de exposiciones colectivas en los 50, cuyos catálogos ofrecen no solo el testimonio de un interés, sino también y, sobre todo, la forma teórica de unos discursos. Así, *Art fantastique* (Kursaal, Ostende, 5/7/1953-31/8/1953) define lo fantástico como forma de hacer visible la realidad metafísica,²³ al tiempo que se hace un intento por distinguirlo del Surrealismo, movimiento al que nos referimos con más adelante (v. LANGUI, 1953). A su vez, en el texto de Jean Cocteau *Angoisse: Le fantastique dans l'art*,²⁴ publicado en forma de opúsculo-catálogo a partir de la exposición *Bosch, Goya et le fantastique* (Musée de Bordeaux, 20/5/1957-31/7/1957;

²³ El catálogo divide a los artistas en tres grupos: la pintura antigua (en orden cronológico), la pintura contemporánea y los grabados (ambos en orden alfabético). En el primer grupo se encuentran Giuseppe Arcimboldo, El Bosco (Jheronimus van Aken), Antoine Caron, Monsù Desiderio, Pierre-Joseph Fierens, Johann Heinrich Füssli, Peter Huys, Urs Graf, Odilon Redon, Félicien Rops, David Teniers y Antoine Wiertz; en el segundo Frits van den Berghe, Christian Berard, Victor Brauner, Giuseppe Capogrossi, Carlo Carrà, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Lucien Coutaud, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Óscar Domínguez, James Ensor, Max Ernst, Luis Fernández, Leonor Fini, Henri Heerbrant, Jacques Herold, Paul Klee, Félix Labisse, Wilfredo Lam, Stanislao Lepri, Jean Lurçat, René Magritte, Marie Laure, Marino Marini, Joan Miró, Giorgio Morandi, Wolfgang Paalen, Mario Sironi, Yves Tanguy, Gianfilippo Usellini, Scottie (Scottie Robert Wilson) y Maxime van de Woestijne; en el tercero El Bosco (Jheronimus van Aken), Giovanni Battista Bracelli, Pieter Brueghel *el Viejo*, Jacques Callot, Jean Wellens de Cock, Frans Crabbe van Espleghem, Albrecht Dürer, Jean Duvet, James Ensor, Alfred Kubin, Giovanni Battista Piranesi y Odilon Redon.

²⁴ En este catálogo complementario, además de dibujos realizados especialmente para la ocasión por Jean Cocteau, se reproducen obras de la exposición de los siguientes artistas: El Bosco (Jheronimus van Aken), Pieter Brueghel *el Viejo*, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Vincent van Gogh, Victor Hugo, Félix Labisse, Eugenio Lucas y Villamil, Giovanni Battista Piranesi, Odilon Redon y Salvator Rosa.

v. COCTEAU *ET AL.*, 1958) –y que cuenta con otro catálogo más convencional, también (v. MARTIN-MÉRY, 1957)²⁵– se vincula la noción de inquietud a lo fantástico, una línea que retomará, entre otros, Louis Vax.

Cocteau describe esa angustia en términos de responsabilidad hacia los demás, ya que el artista no se puede dejar llevar por ella, pero debe provocarla en los otros:

Tout poète serait donc un objet d’angoisse, une sorte d’épouvantail et homéopathiquement incapable de ressentir ce qu’il provoque. [...] Nul ne semble donc moins digne d’écrire un article sur l’Angoisse qu’un individu réfractaire à l’Angoisse proprement dite –à moins, je le répète, que je le transcende et que devienne angoisse cette difficulté d’être à laquelle j’oppose les mille dérivatifs que nous appelons notre œuvre (1958: s/p).

No es extraño que el artista francés acompañe su teoría con dos dibujos en los que el *Microbio del alma* (*Microbe de l’âme*, 1957) [Fig. 6] y el *Microbio de la angustia* (*Microbe de l’angoisse*, 1957) [Fig. 7] se parecen tanto –aunque el segundo tiene los ojos más abiertos–: al fin y al cabo, la angustia del arte, desde su punto de vista, tiene que ver con la consciencia de la existencia. En un giro inteligentemente humorístico, en el opúsculo se “receta” a los lectores y espectadores la angustia terapéutica, el «Décontractyl phénobarbital» que «Allège l’anxiété sans obscurcir la conscience» (COCTEAU *ET AL.*,

²⁵ Los artistas hasta el siglo XVIII reseñados en el catálogo son, además de otros artistas de atribución incierta: Albrecht Altdorfer, Giuseppe Arcimboldo, Hans Baldung, Hendrick met de Bles, Faustino Bocchi, El Bosco (Jheronimus van Aken), Pieter Brueghel *el Viejo*, Pieter Brueghel *el Joven*, Jacques Callot, Vicente Carducho, Antoine Caron, Gillis III van Coninxloo, Monsù Desiderio, Albrecht Dürer, Hans Dürer, Johann Heinrich Füssli, Claude Gillot, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, Orazio Grevenbroeck, Francisco de Goya, Claes Dirksz van der Heck, Peter Huys, Kerstiaen de Keuninck, Jacopo Ligozzi, Johan-Karl Loth, Alessandro Magnasco, Jan Mandyn, Jean Mariege, Joost de Momper II, Lélío Orsi, Joachim Patinir, Giovanni Battista Piranesi, Johan Victor Platzter, Francesco Providoni, Hermann Tom Ring, Salvator Rosa, Roelant Savery, Peter Schoubroeck, Jacob Isaac Swanenburgh, David Teniers, Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo, Jan van de Velde, Martin de Vos, Antoine Watteau y Domenicus van Wijnen. De los siglos XIX y XX, los artistas son: Leonardo Alenza, Fritz van den Berghe, Jean Bertholle, Louis Boulanger, Victor Brauner, Rodolphe Bresdin, Jean Carzou, Marc Chagall, Nicolas-François Chiffart, Enrico Colombotto Rosso, Lucien Coutaud, Salvador Dalí, Gabriel-Alexandre Decamps, Eugène Delacroix, Paul Delvaux, Gustav Doré, Marcel Duchamp, James Ensor, Max Ernst, Leonor Fini, José María Galván y Candela, Vincent van Gogh, J. J. Grandville, Carl-Frederick Hill, Victor Hugo, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Pierre Ino, Ernest Josephson, Alfred Kubin, Félix Labisse, Stanislaw Lepri, Jules-Marie-Auguste Leroux, Eugenio Lucas y Padilla, Eugenio Lucas y Villamil, Jean Lurçat, René Magritte, Man Ray, André Masson, Charles Meryon, Raoul Michau, Joan Miró, Gustave Moreau, Célestin-François Nanteuil, Delia Mimo, José Parcerisa, Amédée de la Patellière, Francis Picabia, Odilon Redon, Pierre Roy, Giuseppe Sabatelli, Yves Tanguy y Jean Veber. La exposición cuenta, además, «Pour la première fois in France» (VOLMAT, 1957: 131) con una nutrida representación de arte psicopatológico; se encuentran estudios posteriores en la misma estela, de entre los cuales podemos señalar *Das Phantastische in der Kunst und die Psychohygiene: Ein Essay aus der Sicht der Psychopathologie* (v. MÜLLER-THALHEIM, 1990). Volviendo a la exposición, el catálogo recoge una selección de fotografías relacionadas con lo fantástico, de los siguientes artistas: Pamela J. Bone, Guy Bourdin, Roger Catherineau, Richard Jobson, Daniel Masplet, Zdenek J. Pivecka, Otto Steinert y Rolf Winqvist.

1958: s/p). En el primer catálogo de la exposición, Marcel Brion ya expone la ambivalencia emocional que produce el arte fantástico:

Le monde fantastique entre dans le champ de conscience de l'homme au moment où celui-ci qu'il existe un autre univers que celui perçu par ses sens et par ses facultés raisonnables. Ce pressentiment, fait de curiosité, d'inquiétude et de peur, s'augmente, chez lui, d'une étrange qualité de plaisir, relevant, dans une certaine mesure, de la création artistique, car perception et invention s'associent étroitement à cette action de l'imagination (BRION, 1957: XVII).

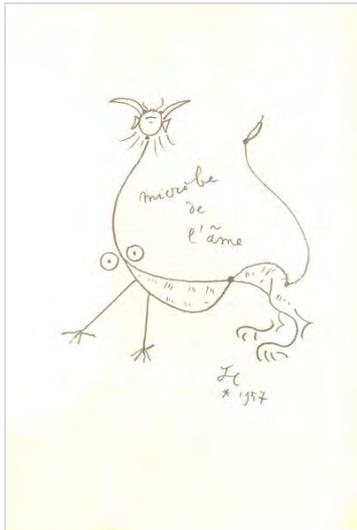


Fig. 6. Jean Cocteau,
Microbio del alma (1957).

Fig. 7. Jean Cocteau,
Microbio de la angustia (1957).

En los 60 aparecen cuatro ensayos importantes: *Arte y literatura fantásticas (L'art et la littérature fantastiques*, 1960) de Louis Vax,²⁶ *L'Art fantastique* (1961) de Marcel Brion, *L'art fantastique* (1961) de René de Solier, y *Au cœur du fantastique* (1965) de Roger Caillois. Si los dos primeros examinan los límites del arte fantástico a partir de los contenidos temáticos representados, siguiendo la misma estela De Solier afronta lo fantástico como el espacio privilegiado de la imaginación y conectado esotéricamente con lo invisible; Caillois, a su vez, trata de situar a los lectores introduciéndolos en la relación entre las imágenes y los motivos.

²⁶ A este texto de 1960 le seguirá *La séduction de l'étrange* (1965; v. 2016). De Louis Vax, dice Remo Ceserani: «Corrige a Caillois por la utilización de los conceptos de “inadmisible” e “indecible” y los sustituye por el concepto de “inexplicable”; ensancha muchísimo el campo de lo fantástico, haciéndole abarcar una gran cantidad de fenómenos y de textos; formula una definición cuyo núcleo es concepto de “conflicto” entre “real” y “posible”; introduce, por último, la idea de que lo fantástico contiene en sí un poderoso factor de “seducción”» (1999: 68).

Siendo *Arte y literatura fantásticas* de Vax, *L'Art fantastique* de Brion y *Au cœur du fantastique* los tres textos más influyentes, nos detenemos algo más en ellos. Reacio a establecer una definición cerrada de lo fantástico, Louis Vax abre su ensayo explicitando los límites con espacios cercanos como lo feérico, las supersticiones populares, la poesía, lo horrible y lo macabro, la literatura policial, lo trágico, el humor, la utopía, la alegoría y la fábula, el ocultismo, la psiquiatría y el psicoanálisis, y, finalmente, la metapsicología.²⁷ Brion, por su parte, en *L'Art fantastique* llega a advertir explícitamente que no pretende realizar ni «une philosophie» ni «une morphologie» de lo fantástico (1989: 7) –es decir, no son sus objetivos ni ahondar en su definición ni en la construcción de su representación–, pero sí examinar como a través de la representación plástica de tópicos frecuentes en la literatura, como la casa encantada o los fantasmas, el arte fantástico se esfuerza en hacer visible lo invisible: «rendre visible l'invisible, ressort majeur de l'art fantastique» (1989: 30); de este modo, su aportación –escrita, por cierto, mediante una hermosa prosa más literaria que ensayística– consiste en un compendio de motivos que desde la Edad Media hasta la actualidad han inquietado al ser humano, poniendo el acento en cómo sus formalizaciones –esto es, conversión en imágenes– son, por encima de todo, intentos de exorcismo y liberación.²⁸

²⁷ En la primera parte de *Arte y literatura fantásticas*, Vax se ocupa de los temas que también consideran propios de lo fantástico Peter Penzoldt en *The Supernatural in Fiction* (1952; v. 1965), Roger Caillois en *Fantastique, soixante récits de terreur* (1958), y Michel Laclos en *Le Fantastique au Cinéma* (1958): desde el hombre-lobo hasta las alteraciones de la causalidad y de las leyes físicas del espacio y el tiempo. En la segunda parte hace un recorrido cronológico en tres bloques por las artes plásticas relacionadas con lo fantástico, asociando el arte medieval fantástico con lo demoníaco, el arte moderno fantástico con las anomalías respecto a la naturaleza –«La anatomía del fantasma, en el dominio del espanto, correspondería al desnudo femenino, en el dominio de la gracia. Pero el fantasma es una alucinación, y una alucinación no es un objeto suplementario en el espacio, sino que constituye una alteración general de la percepción» (1973: 51-52)–, y el arte contemporáneo fantástico fundamentalmente con el Surrealismo. Finalmente, dedica la tercera y última parte de su ensayo a la literatura fantástica, que aborda desde una óptica geográfica.

²⁸ La organización temática, en detrimento de la cronológica, permite a Brion examinar las constantes que, a su entender, forman el corpus esencial de preocupaciones de lo fantástico. El primer capítulo y, por tanto, el primer tema, se centra en el motivo genérico del bosque encantado; destacan en este capítulo ejemplos de los artistas Albrecht Altdorfer, Rodolphe Bresdin, Caspar David Friedrich, Wolf Huber, Franz Marc, France Mihelič, Henri Rousseau y Hercules Pieterszoon Seghers. El segundo capítulo focaliza la atención en lo insólito, entendido como aquello donde la discordancia, lo extraño, lo chocante se encuentra en las relaciones entre los elementos –por ejemplo, en el tópico de la casa encantada, en la que lo cotidiano se convierte en ajeno–; en esta ocasión los artistas principales son El Bosco (Jheronimus van Aken), Honoré Daumier, Gustave Doré, Victor Hugo –en su faceta de artista plástico–, Alfred Kubin, Odilon Redon, Giovanni Battista Tiepolo. En el tercer capítulo los protagonistas son los esqueletos y los fantasmas, con el espanto y la fascinación morbosa hacia la muerte, lo cadavérico y lo macabro como hilo conductor; los principales artistas comentados en este tema son Pieter Brueghel *el Viejo*, Luís Buñuel, Piero di Cosimo, Francisco de Goya, Katsuhika Hokusai, Cornelis Huyberts y Edvard Munch. El cuarto capítulo está dedicado a los espacios inquietantes, pasando por las arquitecturas imposibles, los desiertos y los espacios astrales; destacan aquí los artistas Francis Bacon, Antoine Caron, Fabrizio Clerici, Monsù Desiderio, Alberto Giacometti, Paul Klee, Henri Michaux, Edvard Munch y Giovanni Battista Piranesi. En el capítulo

En *Au cœur du fantastique*, Roger Caillois traza uno de los aspectos del arte fantástico que con frecuencia suscita dudas: la adscripción de lo fantástico a lo simbólico y lo alegórico. Para el teórico francés no son fantásticas aquellas imágenes no conformes a la realidad convencional cuyo significado sea claramente distinguible como simbólico. Sin embargo, también admite que existen casos en los que la imagen puede emanciparse de su sentido original, deviniendo así fantástica al mismo tiempo; sería el caso, por ejemplo, de tantas descripciones artísticas de las tentaciones de San Antonio, que, más allá de su sentido religioso y moral, podrían llegar a cuestionar la noción de realidad del espectador. Siendo Caillois un referente para todos los estudiosos del arte fantástico posteriores,²⁹ en este punto, sin embargo, es rebatido por autores como los ya citados Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld, cuando afirman que estas imágenes

are not really fantastic because in a world of absolute disorder it is not possible to have that break in the order of things that first renders a picture fantastic, he is forgetting that this break takes place on another level, when the viewer's conception of reality confronts a picture that contradicts this conception (1985: 11).

Publicada entre 1961 y 1971, la revista bimestral francesa *Planète*, fundada por Jacques Bergier y Louis Pauwels como continuación y ampliación de su libro *El retorno de los brujos: Introducción al Realismo fantástico (Le Matin des magiciens: Introduction au Réalisme fantastique, 1960; v. 1963)*, cuenta con la sección "L'art fantastique de tous les temps", así como otros espacios propicios a la divulgación del arte fantástico.³⁰ Sus

quinto, Brion se encarga del Diabolo; ejemplifica los diferentes rostros del Príncipe de los engaños mediante obras de El Bosco (Jheronimus van Aken), Jacques Callot, Lucas Cranach, Salvador Dalí, Francisco de Goya, Alessandro Magnasco y John Martin. Con el sexto capítulo llega el turno de las metamorfosis e hibridaciones, incluidos los robots y otros seres artificiales; en esta parte, destacan Giuseppe Arcimboldo, Hans Bellmer, Giorgio de Chirico, Piero di Cosimo, Salvador Dalí y Pablo Picasso. Con el sugerente título de "Le fantastique des mondes possibles", el séptimo capítulo está dedicado a la plasmación de lo fantástico en obras tendentes a lo no figurativo e incluso abstractas; Brion argumenta sus tesis mediante obras de Paul Klee, Joan Miró, Gustave Moreau e Yves Tanguy. Los visionarios y los videntes toman el relevo en el capítulo octavo; en esta ocasión, entre los artistas principales se encuentran William Blake, Leonor Fini y Johann Heinrich Füssli. A continuación, es el momento de los constructores de mundos y mitos; aquí, entre otros, los artistas protagonistas son Dino Buzzati, Marc Chagall, Giorgio de Chirico y Max Ernst. Por último, bajo el epígrafe "La réalité fantastique", Brion trata los objetos que toman dimensiones extrañas en las imágenes de ciertos artistas como Richard Dadd, Paul Delvaux, J. J. Grandville, René Magritte y Richard Oelze.

²⁹ Prueba de su alcance es el volumen que Kathryn Saint Ours dedica a su concepción de lo fantástico: *Le fantastique chez Roger Caillois* (v. SAINT OURS, 1998; especialmente, el cap. "Le fantastique visuel, le fantastique naturel et le mythe" 35-48).

³⁰ De hecho, existe una prolífica y antigua tradición de publicaciones francesas en las que el uso decidido de la imagen en combinación con temas propensos a lo sorprendente permitirá un terreno especialmente fértil para las imágenes de lo fantástico. Es el caso, entre otras, de *Revue fantaisiste* (v. REVUE FANTAISISTE, 2016, consultable en línea a partir de una reedición de 1971), fundada y dirigida por Catulle Mendès vinculada al movimiento intelectual y estético del parnasianismo, encabezado por Théophile Gautier y

editores, autores del lema «Rien de ce qui est étrange ne nous est étranger!», se erigen en abanderados del Realismo fantástico, y llegan a proclamar que «el mundo es fantástico» (Bergier y Pauwels citados en VAX, 1973: 72), arenga más social y política que estética, y que, en su contexto, por supuesto implica una importante reivindicación de libertad.³¹

Por supuesto, otros autores francófonos tratan el tema de lo fantástico con posterioridad a los comentados, pero ninguno de ellos con la misma profundidad y proyección. Apuntamos, a modo de ejemplo relativamente recientes, los libros de André Barret *Les peintres du fantastique* (1996), y de Anne Besson y Evelyne Jacquelin (eds.) *Poétiques du merveilleux : Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels* (2015). En cualquier caso, la lección frecuente que ofrecen autores como estos, escriban en francés o, por supuesto, en cualquier otra lengua, es una visión de lo fantástico no entendido como huida de la realidad sino como examen de lo real, lo convencional y lo cotidiano a través de la desasosegante fricción con lo imposible, imponiéndose con la manifestación de la alteridad una poderosa supra-realidad. La expresión que usa Émile Langui en el texto del catálogo de la citada exposición belga *Art*

Lecoute de Lisle, entre otros, como respuesta al Romanticismo y al Realismo. Vinculado especialmente a esta publicación está Rodolphe Bresdin, quien además de realizar el frontispicio elabora trece aguafuertes que se distribuyen repartidos en diversas entregas de la revista (GELDER, 1976: 165-166); sus ilustraciones preciosistas y, al mismo tiempo, imaginativas, recogen el espíritu contestatario parnasiano. La *Revue fantaisiste*, de carácter bimensual, aunque repartido en entregas quincenales, se publica entre febrero y noviembre de 1861, para luego convertirse en la *Revue Française*. Otra revista influyente en la misma línea es el *Magasin pittoresque*, publicada entre 1833 y 1838 (v. MAGASIN PITTORESQUE, 2007). A su fundador y director, el sansimoniano Édouard Charton, siempre fascinado por la imagen y con el ejemplo de las ilustraciones de la revista inglesa *Penny Magazine* en mente, se le atribuye la frase según la cual es menester «parler aux yeux pour arriver plus sûrement à l'esprit». Por este motivo, precisamente, Marcel Brion se encarga de reivindicar a sus ilustradores: «Il faudrait un jour rendre justice aux dessinateurs des magazines de la seconde moitié du XIX^e siècle, et dire combien grande fut leur influence sur la formation du fantastique contemporain. Il ne s'agit pas de ceux qui ont acquis la gloire comme Gustave Doré ou Grandville, mais de ceux dont le nom n'est pas devenu célèbre, qui illustraient les récits de voyages [...] et les romans de Jules Verne. Ce n'est pas seulement Cézanne qui emprunté ses modèles, quelquefois, au *Magasin pittoresque*; il est plus que probable que le Douanier Rousseau puisa dans le même périodique, ou dans quelque journal analogue, cette passion et cette connaissance de la forêt vierge dont il fut véritablement possédé» (1989: 25).

³¹ El historiador de las religiones Mircea Eliade analiza el contexto en el que *Planète* se convierte en un gran éxito: «El ambiente cultural, desde la filosofía y la ideología política hasta la literatura, el arte, el cine y el periodismo, estaba dominado por unas pocas ideas y numerosos clichés: el absurdo de la existencia humana, la alienación, el compromiso, la situación, el momento histórico, etcétera. Es verdad que Sartre hablaba constantemente de libertad, pero a fin de cuentas esa libertad carecía de significado. Al terminar la década de 1950 la guerra de Argelia provocó un hondo malestar entre los intelectuales. Se trataba de existencialistas, marxistas o católicos liberales, tenían que tomar decisiones personales. [...] *Planète* no menospreciaba los problemas sociales y políticos del mundo contemporáneo. En suma, propagaba una ciencia *salvadora*: información científica que al mismo tiempo era soteriológica. El hombre no se sentía ya alienado ni inútil en un mundo absurdo al que había llegado por accidente y sin finalidad alguna» (1997: 23-24). Por su parte, Clotilde Cornut dedica el ensayo *La revue Planète (1961-1968): Une exploration insolite de l'expérience humaine dans les années soixante* (2006) al estudio de esta revista como caso sociológico.

fantastique para nombrar la forma de proceder de lo fantástico es, precisamente, “supra-réalisme” (1953: s/p), la misma que aparece en tantas aproximaciones al tema, como, por poner otro ejemplo, la referencia a lo “*supra-real*” del ensayo *Arte fantástico (Fantastic Art, 1972)*, del británico David Larkin. Ya a inicios de los ochenta Max Milner, en *La fantasmagorie: essai sur l’optique fantastique* (1982), defiende que los avances ópticos al servicio del arte y la literatura fantásticos permiten, precisamente, revelar la parte de la realidad que normalmente queda oculta entre las tinieblas; Milner resulta explícito al respecto nada más abrir el prefacio de su libro:

la création imaginaire, dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural, est conditionnée en partie, non seulement dans ses contenus, mais dans son fonctionnement même, par l’évolution des théories et des techniques qui modifient les rapports de l’homme avec son environnement et la représentation qu’il se fait de sa situation dans le monde (étant entendu, comme Bachelard l’a amplement montré, que ces théories, ces techniques et cette représentation obéissent elles-mêmes à des exigences irrationnelles dont la science ne parvient jamais tout à fait à se défaire) (2016: 5).

Complementariamente a la aproximación francófona, la mirada germánica habitual sobre el arte fantástico implica una amplitud menos centrada en los temas y más en una cierta construcción –casi política, en algunos casos– de la identidad cultural europea en general y de las nacionalidades alemana y austríaca en particular. Obviamente, esta recurrencia germánica no es exclusiva: como ejemplo de otros contextos culturales en los que se da una importante asociación entre el nacionalismo y lo fantástico, citamos el artículo de Csilla Bertha “The Symbolic Versus the Fantastic: The Example of an Hungarian Painter”, en el que el artista húngaro Zoltán Bertha es descrito como alguien que «visualizes a range of individual and community, personal and national feelings, concerns and conflicts in a combination» (1995: 295). Sin embargo, y como se verá en las próximas páginas, las tradiciones alemana y austríaca han sido especialmente proliferas en el estudio del arte fantástico, y sus teorizaciones a menudo se ven atravesadas por la tendencia nacionalista a la que aludimos.

A modo de ejemplo sintomático, tomemos las pinturas de Friedensreich Hundertwasser y Karl Hodina, artistas citados a menudo en la bibliografía relativa al arte

fantástico,³² convertidas en sellos postales –alemán y de 2000 el primero [Fig. 8], y austríaco y de 2005 el segundo [Fig. 9]– en un inequívoco reconocimiento público:

Los sellos postales poseen un papel importante en la configuración de la identidad nacional, que es algo en permanente proceso de reinención. Si, como decía Shelley, la conciencia de las naciones reside en los artistas, merece la pena saber a cuáles recuerdan los sellos, porque en conjunto constituirán una suerte de canon (DÍAZ SÁNCHEZ, 2013: 65-66).

Fig. 8. Friedensreich Hundertwasser, sello postal alemán (2000).

Fig. 9. Karl Hodina, sello postal austríaco (2005).



Esta es la línea de ensayos realizados para exposiciones como *Reiche des Phantastischen* (Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 8/5/1968-30/6/1968; v. GROCHOWIAK Y SCHMIED, 1968),³³ *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (Baukunst, Colonia, 11/10/1969-29/11/1969; v. PIERRE, SCHMIED Y

³² Sobre Hundertwasser, v. LARKIN, 1972: s/d; SCHMIED, 1980B: 292-293; KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 257; y HABARTA, 2013: 234; sobre Hodina, v. MUSCHIK, 1974: 133-134; y HABARTA, 2013: 242.

³³ Los artistas representados en la exposición son Valerio Adami, Horst Antes, Francis Bacon, Heinz Battke, Max Beckmann, Hans Bellmer, Frits van der Berghe, Arnold Böcklin, Victor Brauner, Jorge Castillo, Lynn Chadwick, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Lucien Coutaud, Jan Cox, Dado (Miodrag Djuric), Salvador Dalí, Paul Delvaux, Óscar Domínguez, Jean Dubuffet, James Ensor, Max Ernst, Étienne-Martin, Ferro (Gudmundur Gudmundsson), Leonor Fini, Ernst Fuchs, Vic Gentils, Friedrich Gerlach, Roël d'Haese, Hans Hanko, Rudolf Hausner, Werner Hilsing, Paul van Hoeydonck, Jean Ipousteguy, Horst Janssen, Asger Jorn, Fernand Khnopff, Konrad Klapheck, Paul Klee, Max Klinger, Hans Krenn, Alfred Kubin, Wilfredo Lam, Roger Loewig, Lucebert (Lubertus Jacobus Swaanswijk), René Magritte, André Masson, Roberto Matta, Joan Miró, Jaap Mooy, Gustave Moreau, Pit Morell, Richard Oelze, Pablo Picasso, Louis Pons, Franz Radziwill, Odilon Redon, Germaine Richier, Pierre Roy, Alberto Savinio, Kurt Seligmann, Max Walter Svanberg, Nicolas Schöffer, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Bernard Schultze, Shinkichi Tajiri, Rufino Tamayo, Yves Tanguy, Dorothea Tanning, Henri Trouillard, Otto Tschumi, Vladimir Velickovic, Maria-Elena Vieira da Silva, Gérard Vulliamy, Walter Kurt Wiemken, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Paul Wunderlich, Ossip Zadkine y Mac Zimmermann.

SMEJKAL, 1969),³⁴ y *Phantastische Kunst aus Wien: 1900 bis 2010* (Panorama Museum, Bad Frankenhausen, 19/6/2010-3/10/2010, comisariada por Gerd Lindner, director del museo, y Walter Schurian, referente en el estudio del arte fantástico; v. SCHURIAN, 2010).³⁵ En su texto para el catálogo de *Surrealismus in Europa*, titulado “Arte fantástico en Alemania” (“Phantastische Kunst in Deutschland”), Wieland Schmied explica cómo tras la segunda guerra mundial el arte alemán, así como el austríaco, vuelven a reconectar con sus tradiciones autóctonas mediante el arte fantástico. Curiosamente, junto a esta filiación geográfica y cultural, reconoce en el arte fantástico una desconexión temporal al señalar que ninguno de los artistas presentes en la muestra han participado en la anterior Documenta de Kassel porque el arte fantástico, por subversivo, siempre va a contracorriente: «Das hat seinen guten Grund: phantastische Kunst kann nie die Aktualität der Stunde beherrschen, ja sie kann nie völlig typisch sein für eine Zeit –sie ist vielmehr immer ihr Gegenbild» (1969B: 11).³⁶ Por su parte, la cuestión de la identidad en *Phantastische Kunst aus Wien: 1900 bis 2010* queda sintetizada en las siguientes líneas:

Phantastischen Kunst aus Wien 1900 bis 2010 bezeichnet in diesem Sinne also keine Epoche, keine Strömung, keine Schule, sondern eine Vielfalt von Erscheinungen in einer durchaus heterogenen, widerspruchreichen Entwicklung über den Zeitraum von einem ganzen Säkulum. Sie definiert sich durch ihren Bezug auf das Andere, das Unbewusste, Hintergründige, Zweideutige und Dunkle, das Irrationale, Magische und Geheimnisvolle, und erscheint in immer wieder anderer Gestalt. Sie verkörpert keinen einheitlichen Stil, keinen kunstgeschichtlich geschlossenen Fortgang, sondern eher eine für Wien spezifische bildkünstlerische Identität, die sich

³⁴ Los artistas representados en esta exposición, agrupados por países, son: desde Bélgica Marcel Delmotte, Paul Delvaux y René Magritte; desde Dinamarca Wilhelm Freddie; desde Alemania Otto Dix, Thomas Häfner, Siegbert Hahn, Horst Janssen, Siegfried Klapper, Hartmut Lincke, Roger Loewig, Pit Morell, Richard Oelze, Franz Radziwill, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Bernard Schultze, Tessa Traut, Ursula (Ursula Schultze-Bluhm), Paul Wunderlich y Mac Zimmermann; desde Francia Hans Bellmer, Pierre Bettencourt, Victor Brauner, Dado (Miodrag Djuric), Fred Deux, Max Ernst, Erro (Gudmundur Gudmundsson), Leonor Fini, André Masson, Bernard Requichot, Pierre Roy e Yves Tanguy; desde Italia Giorgio de Chirico; desde Austria (etiquetados, sintomáticamente, como Wiener Schule) Erich (Arik) Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter y Anton Lehmden; des de Austria (sin pertenecer a la Escuela vienesa) Michael Coudenhove-Kalergi, Robert Doxat, Albert Paris Gütersloh, Karl Korab, Helmut Leherb y Kurt Regschek; desde Suecia Stellan Mörner, Erik Olson y Max Walter Svanberg; desde Suiza Max von Moos y Otto Tschumi; desde España Salvador Dalí; desde Checoslovaquia Irena Dedicova, Bedrich Dlouhy, Frantisek Muzika, Zbysek Sion, Jaroslav Vozniak y Josef Vyletal.

³⁵ Artistas presentes en la muestra: Friedrich Ludwig von Berzeviczy-Pallavicini, Erich (Arik) Brauer, Ernst Fuchs, Albert Paris Gütersloh, Franz Gyolcs, Rudolf Hausner, Gottfried Helnwein, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Wolfgang Hutter, Hanno Karlhuber, Erika Giovanna Klien, Gustav Klimt, Alfred Kubin, Oskar Laske, Maria Lassnig, Anton Lehmden, Joachim Huber, Luetke, Arnulf Rainer, Herbert Reyl-Hanisch (von Greifenthal), Otto Rudolf Schatz, Arnold Schönberg, Ludwig Schwarzer, Franz Sedlacek, Deborah Sengl, Max Snischek, Istvan Szanto y Franz Zadrazil.

³⁶ «Hay una buena razón para esto: el arte fantástico nunca puede dominar la actualidad del momento, de hecho, nunca puede ser completamente típico de un tiempo, es más bien su contraparte» [TdA].

in den zur Rede stehenden Bildwerken durchgängig feststellen lässt, wenn auch graduell deutlich differenziert (LINDNER, 2010: 5).³⁷

En el campo del ensayo propiamente dicho, Franz Roh, en *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente (Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei, 1925)*,³⁸ emplea la expresión “realismo mágico”, ya presente en la literatura (v. ABATE, 1997), para estudiar el arte europeo de entreguerras, mientras que Johann Muschik publica en 1974 *Die Wiener Schule des phantastischen Realismus*,³⁹ título con el que desarrolla el término “Escuela vienesa del Realismo fantástico”, acuñado por él mismo dos décadas antes, en los 50 –y después continuado por Albert Paris Gütersloh, Wieland Schmied y Hermann Hakel en *Malerei des phantastischen Realismus: Die Wiener Schule*, de 1964–.⁴⁰



Fig. 10. Angerer *el Viejo*,
Réquiem alemán (1979).

³⁷ «En este sentido, el *Arte fantástico de Viena desde 1900 hasta 2010* no designa una época, una corriente, una escuela, sino una variedad de fenómenos en un desarrollo completamente heterogéneo y contradictorio a lo largo de todo un siglo. Se define por su referencia al otro, lo inconsciente, lo misterioso, lo ambiguo y lo oscuro, lo irracional, lo mágico y lo misterioso, y aparece en formas siempre diferentes. No incorpora un estilo unificado, ni una progresión cerrada histórico-artística, sino más bien una identidad artística visual específica de Viena, que se puede establecer consistentemente en las obras pictóricas en cuestión, incluso si se diferencia gradualmente» [TdA].

³⁸ El año 1997, con ocasión de la exposición *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936* –a la que nos referimos en este mismo capítulo más adelante–, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) reproduce en edición facsímil la publicación del texto de Roh según aparece en español el 1928 en la *Revista de occidente* (v. ROH, 1928 y 1997; también PAZ, 1997).

³⁹ Los artistas examinados en este ensayo son, entre otros, Franz Bayer, Josef Bramer, Erich (Arik) Brauer, Giorgio de Chirico, Michael Coudenhove-Kalergi, Robert Doxat, Robert Ederer, Helmuth Fetz, Kurt Fiala, Raimund Gregor Ferra, Ernst Fuchs, Bernhardt Grisel, Albert Paris Gütersloh, Roman Haller, Hans Hanko, Rudolf Hausner, Fritz Hechelmann, Gottfried Helnwein, Karl Hodina, Wolfgang Hutter, Fritz Janschka, Edgar Jené, Helmuth Kies, Robert Klemmer, Peter Klitsch, Karl Korab, Anton Krejcar, Helmut Leherb, Anton Lehmden, Charles Lipka, Franz Luby, Richard Matouschek, Eric Paetz, Kurt Mikula, Karlheinz Pilcz, Peter Proksch, Kurt Regschek, Roman Scheidl, Ludwig Schwarzer, Dieter Schwertberger, Ernst Steiner, Kurt Steinwendner (Curt Stenvert), Elsa Olivia Urbach, Eva Walenda, Ernst Ferdinand Wondrusch y Rudolf Zündel.

⁴⁰ Los artistas estudiados en este libro son, fundamentalmente, Erich (Arik) Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter y Anton Lehmden.

Angerer *el Viejo (der Ältere)*, uno de los dos hermanos artistas Angerer, en la pintura *Réquiem alemán (Deutsches Requiem, 1979; col. particular)* [Fig. 10] muestra a un hermoso joven en un ataúd de cristal; tras los arcos de la sala en la que yace, y entremezclados con ellos, se revelan dos paisajes, uno marino y nocturno, y otro montañoso y dorado por un sol matutino. La tumba cristalina, que mediante el privilegio de la visión se ha levantado para honrar la belleza del difunto –imperecedera gracias a las artes del embalsamamiento o de la magia, quién sabe–, y recordando a cuentos y mitos diversos,⁴¹ hace pensar que el aparente difunto quizá no está exactamente muerto, sino dormido y a la espera de un nuevo amanecer: «Bei den Gebrüdern Angerer tritt das Sinnbildliche zutage, zumal das Glasdach noch einen Teil der geliebten Berge umfaßt: *Warten auf das neue „Werden“ durch eine lange Pause tiefer Meditation, die den Meditierenden wie einen Toten erscheinen lassen kann*» (HOCKE, 1981: 63).⁴² La muerte, pues, como metáfora de la nueva vida para Alemania tras los horrores de la noche.⁴³

Así, regresando al hilo de la tendencia al nacionalismo en la teoría del arte fantástico germánica, como consecuencia lógica y respuesta a esta tendencia, Walter Schurian protagoniza en su libro *Arte fantástico (Phantastische Kunst, 2005)* un desplazamiento previsible: con un afán más divulgador que especulativo, presenta el arte fantástico como un suceso transversal que acontece dentro de movimientos, corrientes, estilos o grupos artísticos preexistentes debido a que, por un lado, las individualidades de los artistas que ejemplifican lo fantástico resultan demasiado acusadas y singulares (2006: 17), y, por otro, porque el impulso hacia lo fantástico es, a su juicio, universal.⁴⁴

⁴¹ A cuentos como “La bella durmiente” y a mitos como el del Rey Arturo: «Muchos cuentos de hadas hacen hincapié en las grandes hazañas que deben realizar los héroes para encontrarse a sí mismos; en cambio, “La bella durmiente” subraya la también necesaria, prolongada e intensa concentración en sí mismo» (BETTELHEIM, 1995: 233); «Arturo es llevado allí [a Avalón] tras la batalla final contra Mordret para que Morgana –señora del lugar– le cure las heridas, y de allí debe volver para salvar a los bretones» (ALVAR, 1991: 30).

⁴² «Los hermanos Angerer revelan lo emblemático, especialmente cuando el techo de vidrio aún abarca parte de las amadas montañas: esperando el nuevo “llegar a ser” a través de una larga pausa de profunda meditación que puede hacer que el meditador parezca un hombre muerto» [TdA].

⁴³ Esos horrores son los que Borges plantea en primera persona en el relato “Deutsches Requiem” (1946) al introducirse en los pensamientos de un nazi imbuido por los delirios nietzscheanos de súper-hombre: «somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: “Tú eres aquel hombre”. Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas» (1996: 106).

⁴⁴ Schurian divide *Arte fantástico* en dos partes bien diferenciadas: presenta una introducción con algunas generalizaciones sobre el arte fantástico, tras la cual realiza un ecléctico recorrido por treinta y cinco obras con las que subraya y ejemplifica las características antes expuestas; los artistas que selecciona son: Balthus (Balthasar Kłossowski de Rola), Hans Bellmer, Peter Blume, Arnold Böcklin, Fernando Botero, Maurizio Cattelan, Jake y Dinos Chapman, Giorgio de Chirico, Fabrizio Clerici, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Peter Doig, James Ensor, Leonor Fini, Ernst Fuchs, H. R. Giger, Rudolf Hausner, Ferdinand Hodler, Frida Kahlo,

En este punto, Schurian coincide con planteamientos como los del italiano Giuliano Briganti, que entiende lo fantástico como una pulsión transversal que aparece en diversos momentos y contextos artísticos y culturales: concretamente, en *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento* (1969)⁴⁵ Briganti examina lo fantástico en la pintura del Neoclasicismo, el Romanticismo y el Simbolismo, y reconoce formas de entender el arte que comparten un espíritu de la época o *Zeitgeist* en el que la presencia de una especie de noción prefreudiana de subconsciente lo impregna todo:

At the heart of this new outlook lies the union of the subject and the object into a single identity, a special way of understanding the mysterious unity of the world and the ego and of interpreting events and actions in terms of the secrets of the soul; in other words –and this is the point that radiates towards the future and the past– the discovery, or awareness, of one fundamental notions: the subconscious (1989: 1).

Por otro lado, Schurian considera que en gran medida lo fantástico depende de la interpretación y que ésta, a su vez, viene condicionada por las emociones y los sentimientos; por esta razón, el arte fantástico tendería, argumenta el profesor alemán, a estrategias formales amenas –sean unos colores agradables en el caso de Erich (Arik) Brauer, incluso cuando realiza imágenes sobre el Holocausto, o el uso de la belleza como fórmula para atraer el espectador hacia la obra y sus proyecciones y metáforas, como sucede con los paisajes flamencos de Joachim Patinir (2006: 15-16)–. También entiende la rareza, la contradicción y lo divergente como fórmula de seducción del arte y, otra vez, en particular del arte fantástico, ya que «Toda desviación de las expectativas, del conocimiento y de los sentimientos genera principalmente un elevado grado inicial de atención y emoción» (2006: 16-17) –siendo ejemplos de esta tendencia de lo fantástico al pensamiento discrepante el mismo Patinir, así como Fernand Khnopff, René Magritte, Giorgio de Chirico, H. R. Giger, Gottfried Helnwein o los hermanos Jake y Dinos Chapman–.

En fechas recientes, el libro *Phantasiestücke: Über das Phantastische in der Kunst* (2010)⁴⁶ de Werner Hofmann viene a conciliar las tendencias francesa y germánica.

Max Klinger, Gustav Klimt, Fernand Khnopff, Alfred Kubin, Wilfredo Lam, Sidney Nolan, Richard Oelze, Odilon Redon, Henri Rousseau, Pierre Roy, Richard Schlichter, Franz von Stuck, Dorothea Tanning, Werner Tübke, Andrew Wyeth y Zhang Xiaogang.

⁴⁵ Los artistas tratados en este volumen son William Blake, Rodolphe Bresdin, Arnold Böcklin, Richard Dadd, Caspar David Friedrich, Johann Heinrich Füssli, Victor Hugo, John Martin, Charles Meryon, Gustave Moreau, Odilon Redon, Joseph Mallord William Turner y Antoine Wiertz.

⁴⁶ Entre otros artistas, en este volumen se tratan ejemplos de Joseph Beuys, William Blake, El Bosco (Jheronimus van Aken), Pieter Brueghel *el Viejo*, Michelangelo Buonarroti, Marcel Duchamp, Albrecht

Aunque el mismo historiador del arte alemán ya se ha preocupado por cuestiones identitarias específicamente en títulos anteriores y sigue haciéndolo en *Phantasiestücke*,⁴⁷ en esta ocasión trata el arte fantástico desde la Edad Media hasta nuestros días: de hecho sitúa el origen de esta forma de entender el fenómeno artístico en el siglo XII, con Bernardo de Claraval, «die streng zwischen der Wahrheit des Bibelwortes und den Phantasiegeschöpfen unterschied» (2010: 49),⁴⁸ a partir del cual se puede diferenciar la descripción mimética de la realidad visible y aquella otra fruto de la imaginación,⁴⁹ separación que sigue su curso hasta una nueva inflexión con Francisco de Goya, que será el primero en prescindir claramente del pretexto literario para conformar imágenes fantásticas.⁵⁰ Mediante este recorrido, por tanto, Hofmann atiende tanto a la perspectiva de género al examinar los temas representados como a la perspectiva de la construcción identitaria –una construcción, en este caso, europea, más que germánica–.

En un panorama aparentemente dominado por autores de las órbitas francófona y germánica, las aportaciones españolas cobran una relevancia especial por tres motivos principales: por la profundidad y compromiso académicos en el estudio de lo fantástico, por una especial asunción, defensa y difusión del arte fantástico, y por la originalidad en algunos de los acercamientos teóricos a esa ruptura extraña que es lo fantástico. Aunque no son los únicos, entendemos como referentes clave de cada uno de estos tres acercamientos la obra de David Roas, la de Carlos Arenas y la de Pilar Pedraza, respectivamente.

En primer lugar, el trabajo de David Roas constituye un exponente indispensable en el estudio de lo fantástico. Con el ya citado ensayo *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (2011B) como título de referencia –por el alcance en su descripción y delimitación de lo fantástico–, son diversos los títulos del profesor Roas que ahondan en el reto laberíntico de discernir tanto los espacios mentales que abre lo

Dürer, James Ensor, Max Ernst, Johann Heinrich Füssli, Francisco de Goya, J. J. Grandville, Paul Klee, Max Klinger, Alfred Kubin, Gustave Moreau, François de Nomé, Giovanni Battista Piranesi, Odilon Redon, Félicien Rops, Henri Rousseau, Rafael Sanzio, Hercules Pieterszoon Seghers, Georges Pierre Seurat, Giovanni Battista Tiepolo, Leonardo da Vinci y Andy Warhol.

⁴⁷ Por ejemplo, en *Wie Deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift* (v. HOFMANN, 1999).

⁴⁸ «Que distingue estrictamente entre la verdad de la Palabra de la Biblia y las criaturas imaginarias» [TdA].

⁴⁹ Esta distinción no se encuentra lejos de posicionamientos clásicos de la historia del arte, como la que propone E. H. Gombrich en su célebre *Historia del arte (A Story of Art)*, 1950) al separar aquellos momentos del arte en los cuales se privilegia la representación del mundo a partir de lo que se ve y aquellos en los que se opta por representar lo que se piensa y siente (v. GOMBRICH, 1999, especialmente la “Introducción”, 15-37).

⁵⁰ En referencia a Goya, para Werner Hofmann es «ein neues Kapitel der Phantastik einleitete: Erfindungen, für die es keine literarische Legitimation [...] gibt» (2010: 190). [Goya es] «el iniciador de un nuevo capítulo en la fantasía: invenciones para los que no hay legitimidad literaria» [TdA].

fantástico como fenómeno del arte, sean las palabras o las imágenes su medio de expresión, y sus características como categoría estética. Así, “La amenaza de lo fantástico”, capítulo de apertura del volumen recopilatorio *Teorías de lo fantástico* (2001)⁵¹ constituye en diferentes sentidos un precursor tanto de *Tras los límites de lo real* como una reafirmación de, entre otras cuestiones fundamentales para el estudio y la comprensión de lo fantástico, su relación con el terror; en esta misma línea, podemos citar otros trabajos como “El género fantástico y el miedo” (2002), “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico” (2006B), “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” (2009), “La risa grotesca y lo fantástico” (2010E), “El cuerpo grotesco en el siglo XIX: Entre el horror y la risa” (2012) y el monográfico *El horror y lo fantástico* (2018C).

Además de tratar la definición de lo fantástico y sus estrechos vínculos con la emoción del miedo, un tercer campo de estudio de David Roas es la relación de lo fantástico con los creadores españoles y su contexto. A partir de su tesis doctoral *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2000), presenta el libro *Hoffmann en España: Recepción e influencias* (2002), al que siguen “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable” (2004), *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006), *La sombra del cuervo: Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (2011), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)* –junto a Teresa López-Pellisa (2014)–, *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (2017), y, con Ana Casas, el monográfico *Lo fantástico en España (1980-2010)* (2010), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)* (2013) y *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea* (2016).

Además de una extensa labor académica, David Roas desarrolla también una prolífica producción literaria enmarcada en el campo de lo fantástico, con libros de relatos como *Distorsiones* (2010), *Bienvenidos a Incaland* (2014) e *Invasión* (2018D).

David Roas también es director de la publicación indexada de ámbito académico *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, vinculada a la Universitat Autònoma de Barcelona y al grupo de investigación

⁵¹ Otro volumen recopilatorio, con David Roas como editor junto a Patricia García es *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)* (2013).

internacional y multidisciplinar Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), que desde 2013 ofrece dos números monográficos anuales dedicados a diferentes aspectos del estudio de lo fantástico, entre los cuales se encuentran artículos específicamente sobre arte fantástico o sobre la relación entre lo fantástico y lo visual, y monográficos que, entre otras cuestiones, tratan los complejos vínculos de la imagen con lo fantástico, como *Lo fantástico y los videojuegos - Fantastic and Videogames* (v. TOSCA, 2015), *Lo fantástico en la nueva edad de oro de la televisión (1999-2015)* (v. SÁNCHEZ Y CUADRADO, 2016), o *Lo fantástico en el cómic* (v. TRABADO CABADO, 2017), y, específicamente centrado en el arte fantástico, el citado *Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)* (v. PARRAMON, 2016C).

Es interesante para los objetivos de la presente tesis doctoral remarcar que, mientras que el enfoque editorial y académico de *Brumal* se circunscribe a una definición precisa de su objeto de estudio –«Concebido lo fantástico como una confrontación siempre problemática entre lo real y lo imposible en un mundo como el nuestro, quedan excluidos de *Brumal* otros géneros no miméticos [...], como la ciencia ficción, lo maravilloso o el *fantasy*» (BRUMAL, 2013)–, la publicación norteamericana *Journal of the Fantastic in the Arts (JFA)*, en cambio, como resultado académico de la prolífica International Association for the Fantastic in the Arts (IAFA) (v., por ejemplo, BECKER, 1996, y VV.AA., 1996) se reconoce desde 1988 «devoted to the study of the fantastic (broadly defined) as it appears in literature, film, and the other arts» (IAFA, 2017). En el marco de esta orientación mucho más heterogénea también se producen artículos relevantes en torno a la investigación del arte fantástico, así como monográficos, entre los que destacamos el ya seminal *Special Art Issue* (v. JOINER, 1990).

Por su parte, Carlos Arenas Orient es otra de las voces españolas importantes sobre lo fantástico, sobre sus artistas y sobre la importancia social que tiene su reivindicación como espacio de cuestionamiento crítico. Así queda patente tanto en las citas que extraemos al inicio del presente capítulo de su artículo “Ilustración, diseño y fantasía: del papel al celuloide” (2006), como en la siguiente, de su texto “La imagen fantástica”:

Sin duda, lo fantástico conforma una categoría estética fundamental en la Historia del arte y de manera muy especial en el arte contemporáneo. Es difícil acotar y precisar pues acoge variadísimas facetas y no se centra en una época determinada sino que atraviesa varios siglos y ha sido y es más bien una tendencia artística que ha existido desde siempre. En la configuración de lo fantástico se desarrollan juegos de dualidades que enfrentan conceptos opuestos como realidad e irrealidad, belleza y fealdad, luces y sombras, día y noche, interior y exterior, o cielo e infierno. Son esferas enfrentadas que se retroalimentan y que hacen evolucionar la paleta temática

e iconográfica del arte fantástico. Muchos han sido los artistas que en algún momento de su trayectoria han echado mano de recursos ilusorios, bien narrativos, efectistas o conceptuales, adaptados a sus particulares poéticas para articular mundos propios (2013: 12).

Comisario de exposiciones tan claramente posicionadas como *La imagen fantástica* (Centro del Carmen, Valencia, 13/5/2013-1/10/2013, entre otras sedes posteriores; v. ARENAS Y PEDRAZA, 2013),⁵² de la que extraemos las líneas reproducidas, y contribuidor en títulos tan cercanos a los espacios estéticos de lo fantástico como *El Demonio en el cine: Máscaras y espectáculo* (NAVARRO, 2007; v. ARENAS, 2007), además es el principal estudioso de la obra del artista suizo Hans Ruedi Giger, a menudo citado como arista de lo fantástico: destacamos el artículo “H. R. Giger: Visiones de la Nueva Carne” (2002) –en una recopilación de ensayos influyente en la delimitación contemporánea del arte fantástico, *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo* (v. NAVARRO, 2002)–, su tesis doctoral *El mundo de HR. Giger* (2005), el libro *H. R. Giger: Belleza en la oscuridad* (2008), y las exposiciones *H. R. Giger: Escultura, gráfica y diseño* (Universitat Politècnica de València, 18/10/2007-5/12/2007) –en cocomisariado con Carlos Plasencia–, *Swiss design in Hollywood* (Universitat Politècnica de València, 4/3/2009-28/4/2009; v. ARENAS Y PEIRÓ LÓPEZ, 2009), *H. R. Giger: Atzera begirakoa - Retrospectiva* (Kutxa Fundazioa, San Sebastián, 16/10/2009-6/1/2010; v. ARENAS, 2009), y *H. R. Giger seul avec la nuit* (Le Lieu Unique, Nantes, 15/6/2017-27/8/2017; v. ARENAS, 2017).

En su tarea de divulgación de lo fantástico, Carlos Arenas también reivindica artistas españoles como José Hernández y Joan Castejón, en exposiciones –*José Hernández* (Centro del Carmen y Fundación Chirivella Soriano, Valencia, 24/4/2015-5/7/2015), *José Hernández: El sueño anclado* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 16/7/2015-30/8/2015; v. ARENAS Y PEDRAZA, 2015), y *Joan Castejón: Retrospectiva* (Fundación Chirivella Soriano y Palau Joan de Valeriola, Valencia, 28/4/2017-3/9/2017; v. ARENAS, 2017B y 2017C)–, y artículos como “Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández” (2016). Como se puede apreciar en las inquietantes invisibilidades de obras como *Máscara de desprecio* (José Hernández, 2007; col. del

⁵² La muestra acoge obras de Pepe Azorín, Joan Castejón, Antonio Alegre Cremades, José Benlliure, Rafael Caldach, Equipo Crónica, Juana Francés, Javier Garcerá, Manolo Gil, José Jardiel, Ximo Lizana, Chema López, Sixto Marco, Joël Mestre, Monjalés (José Soler Vidal), Antonio Muñoz Degraín, José Quero, Daniel Sabater, Josep Renau, Sam (Samuel Erik Ortiz), José Segrelles, Theo (Teodoro Gil Borrás), Horacio Silva, Mercedes Vandendorpe, José Vento y Nelo Vinuesa.

artista) [Fig. 11] y *Caballo nocturno* (*Cavall nocturn*, Joan Castejón, 2004; col. del artista) [Fig. 12], no es extraño que Arenas reivindique en ambos casos su capacidad para mostrar el reverso terrorífico de lo real.



Fig. 11. José Hernández, *Máscara de desprecio* (2007).

Fig. 12. Joan Castejón, *Caballo nocturno* (2004).

Pilar Pedraza, a pesar de no teorizar habitualmente sobre el arte fantástico –con excepciones explícitas, como la citada exposición junto a Carlos Arenas *La imagen fantástica* (v. ARENAS Y PEDRAZA, 2013)–, ofrece valiosas aportaciones a su estudio a partir de una fructífera trayectoria como investigadora de las figuras liminares y el lugar que ocupan en el arte y en los imaginarios colectivos. Se pueden destacar, entre otros, sus trabajos sobre la feminidad fantástica: las mujeres ligadas a una cierta idea androcéntrica de perversidad en *La bella, enigma y pesadilla* (1991), las artificiales en *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial* (1998), las que regresan de la muerte en *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004), las peludas en *Venus barbuda y el eslabón perdido* (2009) –este título se relaciona, por cierto, con la exposición que Pedraza comisaría junto a Roger Bartra titulada *El salvaje europeo* (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 17/2/2004-23/5/2004; v. PEDRAZA Y BARTRA, 2004)–, y las hechiceras en *Brujas, sapos y aquelarres* (2014), imágenes de un mundo que consideramos fuera de la cotidianidad y que cuando se manifiestan, ponen en cuestión sus límites.⁵³

⁵³ Cabe señalar que todos estos trabajos se relacionan en cierta medida con el ensayo ya clásico de Erika Bornay *Las hijas de Lilith* (1990; v. 2004), análisis de referencia en cuanto a la iconografía misógina de la

Las prolíficas indagaciones de Pedraza, entre las que no podemos olvidar su interés por Jean Cocteau –*Jean Cocteau: El gran ilusionista* (2016)–, cuentan también con un paralelo complementario en su faceta como escritora de fantasía y terror, siempre atenta a la aplicación literaria de aquellos conceptos estudiados desde la historiografía y la estética. Así, seleccionando tan solo un par de ejemplos, su ensayo sobre las brujas se puede completar con sus novelas *Lobas de Tesalia* (2015) y *El amante germano* (2018). De esta última, recordamos un fragmento en cuya última frase se concentra un aspecto importante alrededor del cual gira la reflexión sobre el arte fantástico, la capacidad para hacer sensible lo invisible:

Valeria y las niñas entraron admiradas en el taller [del escultor Karnéades] [...]. Tenía hornos laterales para fundir los bronce, y crisoles para los materiales preciosos. Reinaba en el ámbito una luz brillante, fría y difusa, así como cierto espesor: en el aire flotaba algo más que humo y motas de polvo, un éter que reunía en el espacio las cosas y las imágenes (2018: 97).

Las exposiciones que desde los años 50 se dan principalmente –aunque no exclusivamente– en Alemania, Austria e Italia, marcadas en general por la voluntad de señalar los artistas adscritos a una cierta mirada disidente para con las corrientes dominantes y mediante formalizaciones usualmente tan figurativas como vinculadas a los reinos de la imaginación,⁵⁴ resultan distintas a las que se dan en España. El carácter

mujer fatal de los siglos XIX y XX, convertida en figura monstruosa en tanto que desafío a las convenciones patriarcales y androcéntricas occidentales.

⁵⁴ Además de otras exposiciones citadas tanto en el texto principal como en las notas del presente capítulo, señalamos a modo de recopilación preliminar: *Erste Einzelausstellung* (Galerie Fuchs, Wien Galerie Basilisk, Viena, 1959); *Arte fantastica italiana* (Schwarz, Milán, 1960; v. TADINI, 1960); *Erste Ausstellung der Wiener Schule* (Förderpreis der Stadt Wien, Viena, 1960); *Surrealismus – Phantastische Malerei der Gegenwart* (Künstlerhaus, Viena, 1962); *Wiener Schule des phantastischen Realismus* (Zacheta, Varsovia; Neue Galerie, Linz, 1962); *Alfred Kubin ed i pittori fantastici Viennesi* (Il Bilico, Roma, 1963); *Phantastische Malerei* (Altes Schloss, Bregenz, 1964); *Ars Phantastica* (Galerie Hartmann, Múnich, 1965); *Sulle Orme della Wiener Secession* (La Medusa, Roma, 1965); *Die Entwicklung der Wiener Schule* (Künstlerhaus, Viena, 1968); *Die Magie des Unterbewusstes* (Altes Schloss, Bregenz, 1968); *The Vienna School of Fantastic Realism* (Municipal Arts Department. Los Angeles, San Francisco, Nueva York, Chicago, etc., 1968-1969); *Faszination der Wirklichkeit* (Altes Schloss, Bregenz, 1970); *Wiener Schule* (Braith-Mali-Museum, Biberach an der Riss, 1970); *Antologia Fantastica* (Il Fauno, Verona, 1972); *Ars Fantastica* (Galerie Schreiner, Basilea y París, 1972); *Das Porträt im phantastischen Realismus* (Villa Angeli, Reichenau, 1972); *Wiener Schule des phantastischen Realismus* (Muzej grada Rovinja, Rovinj, 1972); *Ars Fantastica* (Galerie Schreiner, Basilea, 1973); *Figurazione come realtà fantastica* (La Tavolozza Galleria d'Arte, Turín, 1973; v. CABUTTI, 1973); *Phantastischer Realismus* (Residenzgalerie, Salzburgo, 1973); *La Scuola Viennese* (Galeria Viotti, Turín, 1974); *Wiener Schule des phantastischen Realismus* (Galerie Norbert Blaeser, Düsseldorf, 1974); *Das Transzendente, das Mystische, das Hintergründige* (Kulturverein Pannonia, Breitenbrunn, 1977); *Wiener Schule des phantastischen Realismus* (Galerie an der Düssel, Düsseldorf, 1977); *Padania fantastica: Indagine sull'arte visionaria e surreale* (Galleria comunale di Palazzo d'Accursio, Boloña, 1977; v. FORNI, 1977); *Phantastischer Realismus* (Galerie an der Düssel, Düsseldorf, 1978); *Die Wiener Schule des phantastischen Realismus* (Museum am

especulativo de los acercamientos españoles al arte fantástico, en algunos casos cercano a la mirada de género del ámbito francófono, ha dado lugar a exposiciones que, incluso sin introducirse explícitamente en el arte fantástico como concepto, abordan temas y planteamientos estéticos que ayudan a desgranar los límites y el alcance de nuestro objeto de estudio. Además de las muestras que hemos ido señalando, es el caso de exposiciones de tesis presentadas en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona como, entre otras, *La ciudad que nunca existió: Arquitecturas fantásticas en el arte occidental* (23/10/2003-1/2/2004; v. AZARA, 2004),⁵⁵ *Iluminaciones: Cataluña visionaria* (17/2/2009-17/5/2009; v. PARCERISAS, 2009B), *Por laberintos* (28/7/2010-9/1/2011; v. ESPELT Y TUSQUETS BLANCA, 2010), *Metamorfosis: Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay* (24/3/2014-7/9/2014; La Casa Encendida, Madrid, 2/10/2014-11/1/2015; v. LÓPEZ CABALLERO E HISPANO, 2014), *+Humanos: El futuro de nuestra especie* (6/10/2015-10/4/2016; v. KRAMER, 2012), y *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (16/5/2018-21/10/2018; v. JUNCOSA, LACHMAN, RICUPERO Y DAVIS, 2018). De entre las diversas exposiciones que podemos citar en esta misma línea, destacamos *Monstruos, fantasmas y alienígenas: Poéticas de la representación en la cibersociedad* (Fundación Telefónica, Madrid, 1/11/2004-9/1/2005; v. ALIERTA, 2005) y *Josefa Tolrà: Dibujo fuerza fluidica* (Can Palauet, Mataró, 21/12/2013-30/3/2014; v. BONET, 2014B).

Mediante el ensayo se erigen teorías, con las exposiciones se proponen discursos –en referencia a las fórmulas expositivas de la segunda mitad del siglo XX, afirma Anna Maria Guasch: «Las exposiciones han constituido uno de los instrumentos más importantes, si no el que más, de difusión del arte contemporáneo, pero también de acrisolamiento y, en muchos casos, de gestación del mismo» (1997: 15)– y en los museos generalmente se fija el canon –entendemos por “canon” aquello que una colectividad consensua como su producción más excelsa y, en consecuencia, referencial y ejemplar desde donde el *establishment* extiende su *mainstream*–. Así, por mucho que, como hemos

Ostwald, Dortmund, 1979); *Die Wiener Schule des phantastischen Realismus* (Historisches Museum der Stadt, Viena y Bolzano, 1980); *Surrealisten* (Galerie Baukunst, Colonia, 1990); *Du fantastique au visionnaire. La pittura e la scultura fantastica e visionaria* (Le Zitelle, Venecia, 1994; v. RANDOM Y GENOVA, 1994); *Phantastischer Realismus* (Schloss Mattsee, 2006); y *Seduzioni del Fantastico. Torino tra surrealismo e metafisica* (Palazzo Lascaris, Turín, 2016).

⁵⁵ En cuanto a los vínculos entre la arquitectura y lo fantástico también contamos con otra aportación surgida en el ámbito hispánico: la compilación *Esculturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España* (2006), dirigida por Juan Antonio Ramírez y resultante del seminario organizado en 2004 por la Fundación Duques de Soria.

visto, existan acercamientos entre un cierto arte llamado fantástico y un cierto canon de carácter nacional [recordemos los sellos de las Fig. 8 y Fig. 9], y pese al especial interés que puedan tener algunas instituciones museísticas por planteamientos relacionados directa o indirectamente con el arte fantástico, como es el caso del CCCB en Barcelona o el Panorama Museum en Bad Frankenhausen, ciudad del *Land* alemán de Turingia, no deja de resultar sintomático que no exista ningún museo dedicado específicamente al arte fantástico. Buscar las razones de tal ausencia excede el propósito de estas páginas dedicadas al estado de la cuestión en lo que al estudio del arte fantástico se refiere, pero muy probablemente pudieran tener que ver con esa naturaleza subversiva a la que aluden Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld y que, naturalmente, tenderá a entrar en conflicto con la usual cercanía del museo a lo normativo. Nos referimos, por supuesto, a la potencia disruptiva de lo fantástico que, en el campo de los estudios literarios, Rosemary Jackson reivindica del siguiente modo:

Far from construing this attempt at erosion as a mere embrace of barbarism or chaos, it is possible to discern it as a desire for something excluded from cultural order [...]. As a literature of desire, the fantastic can be seen as providing a point of departure (2003: 176).

2.1.3. De la especificidad del grupo a lo Otro como denominador común

Sospecho incluso que dimos alguna que otra vuelta sobre nosotros mismos en aquel laberinto pedregoso, a pesar de los muchos signos que la hechicera parecía sembrar en nuestro camino. En todos se apreciaba una característica común: el titubeo de las dimensiones, la ambigüedad de los tamaños, los cambios de perspectiva, como si estuviéramos entrando y saliendo a nuestro mundo desde otro ajeno, regido por un dios malicioso que quisiera confundirnos incansablemente. El dios de las matemáticas, pensé yo, un energúmeno que me odió desde pequeña y con el que nunca pude hacer un pacto para que no me suspendieran.

Pilar Pedraza, *Lobas de Tesalia* (2015).

Repasé mentalmente la inspección que había hecho, y recordé todo lo que había visto. Finalmente, llegué a la conclusión de que en esa casa había una zona en la que se sentía miedo, y otra en la que se sentía que algún deseo estaba a punto de realizarse.

Naiyer Masud, “Lo oculto” (1999).

Tratándose, según diferentes teóricos del arte, de lo más cercano a un movimiento artístico de lo fantástico, la Escuela vienesa de Realismo fantástico (Wiener Schule des Phantastischen Realismus) merece una mención especial, tanto por el recorrido teórico en cuanto al arte fantástico que se ha generado a su alrededor y que comentamos sumariamente en estas páginas (además de los referentes teóricos mencionados, v. COMINI, 1978).

Pese a no haber constituido un grupo organizado como tal, tienen su origen en la llamada Escuela vienesa, círculo de artistas como Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Erich Brauer –a menudo citado también como Arik Brauer–, Rudolf Hausner y Anton Lehmden que después de la segunda guerra mundial se dan cita alrededor de la Akademie der Bildenden Künste de Viena; inspirados por su maestro Albert Paris Gütersloh, tienen en común la representación de mundos oníricos mediante técnicas de representación realistas, elemento clave para los diversos autores que han tratado sobre su trabajo y que, por supuesto, constituye uno de los principales elementos de análisis de esta tesis. Su obra resulta a menudo inquietante y desconcertante –al menos para un público que el Tercer Reich había acostumbrado a una imaginería mucho más previsible y convencionalmente clasicista–, y combinando una técnica preciosista que viene de antiguo con el interés por el psicoanálisis, plantean al teórico Johann Muschik, formado en círculos comunistas, el

reto de enmarcar su fantasía contestataria para con el pasado reciente alemán en la doctrina realista del estalinismo evitando el Surrealismo, tan denostado por la estética soviética:

Vieles in den frühen Bildern der Wiener ist als eine Reaktion auf den Schrecken zu verstehen, der ihnen aus ideologischen und politischen, aus Kriegs- und (bei Brauer und Fuchs) auch rassischen Gründen zuteil geworden war. Für sehr schmerzliche persönliche Schicksale und das Kreißen eines neuen Weltbeginns fanden die Künstler einen oft bestürzenden Ausdruck. Träume von einer Zukunft, die besser als das nun Vergangene werden sollte, flossen mit ein. Trauer und Idyllensehnsucht, zorniger Aufschrei, ein Quentchen [sic] Fröhlichkeit, ja Übermut, bohrendes Grübeln und eine förmlich apokalyptische Vision - für all dies entwickelten die Künstler eine faszinierende Sprache (1974: 9).⁵⁶

Jean Claude Guilbert en *Het fantastisch realisme: 40 Europese schilders van de verbeelding* (1970)⁵⁷ aplica también el término Realismo fantástico a la obra de surrealistas, metarealistas e incluso para artistas de difícil clasificación como Philippe Druillet (v. KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 254), Ferdinand Staeger y Werner Peiner, otro de los artistas que, pese a su frecuente adscripción a la Nueva Objetividad,⁵⁸ se puede considerar parte del Realismo fantástico gracias a sus pinturas visionarias y apocalípticas. El uso de la palabra “realismo”, según Walter Schurian, resulta adecuado en tanto sus integrantes pintan sus mundos fantásticos a partir de duras experiencias vitales, desde la persecución racial nazi a la guerra; sin embargo, al mismo tiempo, destaca lo personal e imaginativo de sus propuestas:

Pero, sobre todo, estos artistas descubrieron y desarrollaron un lenguaje propio, inconfundible y rompedor. Sus fantasías, rescatadas de los abismos soterrados de la humanidad, en los que conviven sin tapujos mitos y arquetipos, adoptan formas múltiples: Rudolf Hausner opta por la fantasía psicológica, Ernst Fuchs por la mítica religiosa, Arik Brauer por la fabulación, Anton Lehmden por una fidelidad microscópica y Wolfgang Hutter por la fascinación sensorial de múltiples superficies coloreadas uniformemente. Los personalísimos contenidos de sus obras, que destacan por su fantasía y ofrecen visiones desconocidas hasta el momento,

⁵⁶ «Gran parte de las imágenes tempranas de los vieneses deben entenderse como una reacción al horror que había surgido por razones ideológicas y políticas, por la guerra y (para Brauer y Fuchs) también por motivos raciales. Para los destinos personales muy dolorosos y el giro de un nuevo mundo que comienza, los artistas encontraron una expresión a menudo sorprendente. Los sueños de un futuro mejor que el pasado ahora fluyeron en él. La pena y el anhelo idílico, la indignación enojada, un poco de alegría, incluso arrogancia, reflexiones punzantes y una visión formalmente apocalíptica, para todo esto los artistas desarrollaron un lenguaje fascinante» [TdA].

⁵⁷ En esta obra, Guilbert trata, entre otros artistas, a Pierre Clayette, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Max Ernst, M. C. Escher, Leonor Fini, Ernst Fuchs, Félix Labisse, Helmut Leherb, Stanislaw Lepri, René Magritte y Albert Carel Willink.

⁵⁸ Wieland Schmied examina la relación del arte fantástico con este movimiento artístico alemán en *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland: 1918-1933* (1969).

incorporaron al arte fantástico un nuevo capítulo de visiones extraordinarias (2006: 22).

A su vez, Gustav René Hocke, en su ensayo *Malerei der Gegenwart: Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation* (1975), defenderá las concomitancias entre esta Escuela vienesa y lo que dará en llamar Neomanierismo, a partir no solo del Manierismo entendido como período de transición entre el Renacimiento y el Barroco, sino como forma de autorrepresentación en tiempos de crisis:

Since the concern here is with periods that could be called mannerist in the sense that Ernst Robert Curtius⁵⁹ and his pupil Gustav René Hocke use that term, the notion is confirmed that in tumultuous times, people look upon the fantastic as particularly appropriate medium of self-representation. In such historical moments existing secure conceptions of reality begin to falter (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 7).

En cuanto a la relación entre la Escuela vienesa y el Neomanierismo de Hocke, señala Gerd Lindner:

So kann man die »Wiener Schule« in ihrem Kern auch als eine Form von Neo-Manierismus beschreiben, wie Gustav René Hocke es getan hat. Nach Hocke ist das Manieristische eine wiederkehrende konstante in der Geschichte der Kunst, ein notwendiges Gegenstück zu normativen Setzungen aller Art, zu Rationalität im Geist, zu Regelwerk und kanonischer Ordnung (2010: 5).⁶⁰

Existen otros grupos de artistas que ocasionalmente han sido relacionados con lo fantástico. Por ejemplo, el Neo-Romanticismo, denominado así por la tendencia a representaciones de atmósferas melancólicas y nostálgicas inspiradas en el Romanticismo. El crítico y editor Raymond Mortimer, desde la revista *New Statesman*, además de acuñar el término en 1942, es una de las voces principales aplicándolo, especialmente con los paisajes imaginativos y tendentes a la abstracción de Paul Nash y Graham Sutherland. La etiqueta de neo-románticos se usa con otros artistas que trabajan

⁵⁹ Krichbaum y Zondergeld se refieren aquí al filólogo y crítico autor del influyente ensayo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (*Literatura europea y Edad Media latina*, 1948), donde el concepto de “manierismo” constituye uno de los capítulos principales para entender la cosmovisión europea en tanto que herencia de la antigua Roma. Ida Rodríguez Prampolini se refiere en estos términos a la relación entre Curtius y Hocke: «La dialéctica *clasicismo-manierismo* establecida por Curtius ha tomado, como afirma otro historiador del arte, también alemán, Gustav René Hocke, “carta de nacionalidad y no queda otro recurso que aceptarla”» (1983: 11; la cita corresponde a HOCKE, 1961: 18).

⁶⁰ «Por tanto, el núcleo de la “Escuela vienesa” también puede describirse como una forma de Neomanierismo, como lo hizo Gustav René Hocke. Según Hocke, el manierista es una constante recurrente frente al arte, una contrapartida necesaria para la posición normativa de todo tipo, para la racionalidad en el espíritu, para las reglas y el orden canónico» [TdA].

entre los años 30 y 40 del s. XX, como Michael Ayrton, John Craxton, Ivon Hitchens, John Minton, John Piper, Keith Vaughan, e incluso Robert Colquhoun, Robert MacBryde, el primer Lucian Freud y el Henry Moore de esta época –el de los dibujos sobre la guerra y los refugios antiaéreos–. Los escenarios visionarios de estos artistas suelen incluir sombras y figuras fantasmales como proyección del drama y las consecuencias de la segunda guerra mundial. Probablemente, una de sus fuentes de inspiración es Samuel Palmer y el grupo de artistas Ancients, una respuesta más emocional a la historia del paisaje inglés tradicional. En un cierto momento, además, se aplica el término a los pintores que trabajan en París alrededor de los años 20 bajo el liderazgo de los americanos nacidos en Rusia Eugène Berman y los hermanos Leonid y Pavel Tchelitchev. Junto a la pintura alegórica de Berman –cuyas arquitecturas, por cierto, recuerdan poderosamente a Monsù Desiderio–, el *Lexikon der Phantastischen Malerei* destaca el trabajo de Peter Blume y pinturas como *La ciudad eterna* (*The Eternal City*, 1934-1937; Museum of Modern Art, Nueva York) [Fig. 13], verdaderas advertencias contra la amenaza del fascismo (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 254; WIGHT, 2011: 523-525).



Fig. 13. Peter Blume,
La ciudad eterna (1934-1937).



Fig. 14. René Magritte,
El dominio de Arnheim (1962).

A partir del relato de Edgar Allan Poe “El dominio de Arnheim” con el que concluye Wieland Schmied el segundo volumen de su *Zweihundert Jahre phantastische Malerei*, el artista belga René Magritte realiza una serie de pinturas entre 1936 y 1962, siempre mostrando una montaña en forma de águila y bajo dos títulos que irá repitiendo, primero *El Precursor* (*Le Précurseur*) y después, literalmente, *El dominio de Arnheim*

(*Le domaine d'Arnheim*); con este último título destacamos como ejemplo la pieza de 1962 del Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, en Bruselas [Fig. 14]. No es casualidad que Schmied escoja “El dominio de Arnheim” como núcleo de reflexión, siendo precisamente un artista adscrito al círculo surrealista el que continúa visualmente la reflexión literaria de Poe.⁶¹ De hecho, Schmied dedica diversos capítulos de su libro a relacionar el arte fantástico con artistas surrealistas o con el Surrealismo.⁶²

El Surrealismo, desde el París de 1923 se erige en sucesor en diversos sentidos de otra de las más rebeldes Vanguardias artísticas del siglo XX, el Dadaísmo, y seguidor de las teorías de Sigmund Freud sobre el inconsciente, preconiza el abandono del positivismo y la razón en pro de asociaciones y automatismos que permitan aflorar los aspectos de la mente ocultos o, más bien, ignorados por una sociedad burguesa biempensante que consideran hipócrita e incapaz de medirse con las fuerzas y pulsiones del deseo y los sueños (v. AUDOIN, 1973). Fuertemente vinculado con la literatura y liderado bajo el atento control del escritor André Breton, quien redacta el primer *Manifiesto del Surrealismo* (*Manifeste du Surréalisme*, 1924; v. 2009), el movimiento debe su nombre al subtítulo de la obra teatral de Guillaume Apollinaire *Las tetas de Tiresias: Drama surrealista en dos actos y un prólogo* (*Les Mamelles de Tirésias : Drame surréaliste en deux actes et un prologue*, 1917) –el francés *Surréalisme* es un neologismo formado por *sur-* (“sobre”, “por encima”) y *réalisme* (“realismo”), en referencia a esa realidad más amplia que conforman las profundidades de la psique humana—. En las artes visuales el Surrealismo ofrece obras siempre sorprendentes, sea mediante la experimentación cinematográfica o a través de técnicas pictóricas como el *frottage* y el *grattage*,⁶³ y la representación de mundos oníricos mediante un ilusionismo de corte

⁶¹ V. también “El pensamiento vuelto cosa: René Magritte y su paradójico imaginario visto desde el prisma de lo fantástico” (GONZÁLEZ GARCÍA, 2017).

⁶² En la primera de estas agrupaciones pone en relación a Max Ernst y Giorgio de Chirico; como artistas propiamente surrealistas, aparecen Hans Bellmer, Victor Brauner, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Arshile Gorky, Wifredo Lam, André Masson, Roberto Matta, Joan Miró e Yves Tanguy; “en la periferia del surrealismo” («*am Rande des Surrealismus*») Balthus (Balthasar Kłossowski de Rola), Joseph Cornell, Paul Delvaux, Henri Michaux, Richard Oelze, Pierre Roy, Alberto Savinio, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Dorothea Tanning y Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze); y como “la surrealidad de la vida cotidiana” («*die Surrealität des Alltags*») dedica el capítulo monográficamente a René Magritte.

⁶³ Mercedes Rivas sintetiza estas técnicas con las siguientes palabras: «el *frottage* –*grattage* después, cuando lo aplica a la pintura–, una técnica casi escolar (frotar un papel con un lápiz blando o carboncillo contra una superficie con relieve)» (2009: 10). El artista Max Ernst resalta de ellas el distanciamiento crítico y creativo que permiten: «El procedimiento del *frottage*, al no basarse sino en la intensificación de la excitabilidad de las facultades del espíritu a través de medios técnicos apropiados, excluir toda guía mental consciente (de razón, de gusto o de moral) y reducir al mínimo la participación activa de quien anteriormente era llamado “el autor” de la obra, no tardó en revelarse como el verdadero equivalente de lo

fotográfico. Pese a circunscribirse a un momento determinado del arte europeo del primer tercio del siglo XX, el Surrealismo se extiende tanto temporal como geográficamente –de hecho, una de sus exposiciones más influyentes es la celebrada en Nueva York bajo el título *First Papers of Surrealism* (Whitelaw Reid Mansion, 14/10/1942-7/11/1942), organizada por el propio André Breton (v. DEMOS, 2001; y GUASCH, 1997: 17-18)–.

Junto a la Escuela de Viena, el Surrealismo a menudo aparece vinculado directa o indirectamente con el arte fantástico. Así, para Walter Schurian, las fronteras entre el Surrealismo y el arte fantástico son tan débiles que resulta difícil distinguir lo uno de lo otro:

...el arte fantástico se ha encuadrado siempre en corrientes conocidas, de modo que toda distinción respecto de, por ejemplo, el surrealismo, el realismo mágico, el arte del absurdo, la “escultura de la demencia” –que tiene en Adolf Wölfli (1864-1930) a su principal representante– y a otras tendencias similares queda desdibujada. Sucede así que Salvador Dalí se adscribe por norma general al surrealismo, y sin embargo ¿quién puede poner en duda que es uno de los más importantes artistas fantásticos? Después de todo, el excéntrico español contribuyó con su vida, sus textos y su conocidísima obra a promover la figura del fantaseador⁶⁴ (2006: 6-7).

Y en palabras de Marcel Brion: «L’art contemporain, grâce au Surréalisme surtout, a fait au Fantastique une part considérable, et le transforme incessamment, proposant des figures d’une interprétation plus complexe et plus équivoque encore que les figures traditionnelles» (1989: 8). Retrocediendo en el tiempo, en 1957, en el catálogo de la citada exposición *Bosch, Goya et le fantastique*, Hermann Voss también ahonda tanto en la cuestión de la imaginación como en el vínculo con el Surrealismo:

Nous parlons de « fantastique » au sens étroit du terme quand l’imagination de l’artiste, abandonnant les voies traditionnelles de la Foi religieuse et du Mythe, se meut en dehors de toute limitation de cet ordre avec une liberté souveraine, mais également quand la restitution objective et fidèle de notre réalité quotidienne devient une sur-réalité, comme dans les créations d’un Dali [sic] ou d’un Max Ernst. « L’imagination » et le « fantastique » sont des notions qui, certes, se touchent et souvent s’interpénètrent, mais entre lesquelles il faut néanmoins faire le départ avec grand soin (1957: XLII).

que conocía ya con la denominación de escritura automática. Como un espectador, el autor asiste, indiferente o apasionado, al nacimiento de su obra» (Ernst citado en RIVAS, 2009: 11).

⁶⁴ Del final de esta cita se infiere que Schurian apunta la figura del “fantaseador” como una clave para distinguir el arte fantástico del que no lo es.

De hecho, uno de los núcleos de estudio de lo fantástico en las artes plásticas y visuales en general suele girar en torno a su cercanía o lejanía respecto del Surrealismo. A modo de ejemplo, el extenso estudio *El Surrealismo y el arte fantástico de México* de Ida Rodríguez Prampolini (1969; v. 1983)⁶⁵, o exposiciones relevantes al respecto, como *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Museum of Modern Art, Nueva York, 7/12/1936-17/1/1937; v. BARR, 1936), la citada *Surrealismus in Europa* de 1969 y *Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía* (Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, 25/10/2012-3/2/2013, y Fundación Juan March, Madrid, 4/10/2013-12/1/2014; v. DOOSRY, 2013)⁶⁶. Sin duda, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* se ha erigido en el tiempo como el referente de exposición histórica en el que lo fantástico juega un papel importante; recuerda Dawn Ades en su artículo “Surrealism and Fantastic Art”:

From Barr’s point of view, the exhibition was a logical successor to his *Cubism and Abstract Art* show, which took place at MoMA in the spring of 1936. Keen to map not just the history but the condition of modern –contemporary– art, he recognized that surrealism had become a significant force that was «diametrically opposed in both spirit and esthetic principles» to cubism and abstraction (2018: 11).

⁶⁵ Entre otros, en el presente volumen se tratan los siguientes artistas: Manuel Álvarez Bravo, Raúl Anguiano, Adolfo Best Maugard, Leonora Carrington, Julio Castellanos, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, José Luís Cuevas, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Max Ernst, Xavier Esqueda, Pedro Friedeberg, Luis García Guerrero, José García Ocejo, José María García Saiz, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Alan Glass, M. González Serrano, José Horna, Kati Horna, María Izquierdo, Luis Jasso, Frida Kahlo, Paul Klee, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Alfonso Michel, Joan Miró, Benjamín Molina, Roberto Montenegro, Manuel Montiel Blancas, Juan O’Gorman, Carlos Orozco Romero, Wolfgang Paale, José Guadalupe Posada, Alice Rahon, Jesús Reyes Ferreira, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Emilio Rosenbluth, Julio Ruelas, Antonio Ruiz, Juan Soriano, Ives Tanguy, Briguite Tichenor, Francisco Toledo y Remedios Varo.

⁶⁶ Muestra con vocación de continuar la del MoMA de 1936-1937, presenta, entre otros artistas a: Jost Amman, Hans Baldung, Herbert Bayer, Stefano della Bella, Denise Bellon, Wolfgang Hieronymus von Bommel, Pierre Boucher, Brassai (Gyula Halász), Clemens Brentano, Rodolphe Bresdin, José Caballero, Jacques Callot, Simon Cammermeir, Lucas Cranach *el Viejo*, Salvador Dalí, Eugène Delacroix, Wendel Dietterlin *el Joven*, Óscar Domínguez, Albrecht Dürer, Johann Jacob Ebelmann, James Ensor, Max Ernst, Hermann Finsterlin, Jakob Andreas Friedrich, Federico García Lorca, Andreas Geiger, Hendrik Goltzius, Christian Gottlob Winterschmidt, Francisco de Goya, Raoul Hausmann, Pieter van der Heyden, Hannah Höch, Wenzel Hollar, Pierre Jahan, Friedrich Jügel, Theodor van Kessel, Paul Klee, Max Klinger, Carl Wilhelm Kolbe, Alfred Kubin, Antonio Lafreri, Clarence John Laughlin, Claude-Nicolas Ledoux, Nicolás de Lekuona, Hans Leu *el Joven*, Herbert List, Fabien Loris, Eli Lotar, Crisóstomo Martínez Sorli, André Masson, Maruja Mayo, Emila Medková, Joan Miró, Ladislav Novák, Benjamín Palencia, Pablo Picasso, Giovanni Battista Piranesi, Man Ray, Odilon Redon, Vilém Reichmann, Hans Rogel *el Viejo*, Erhard Schön, Martin Schongauer, Moritz von Schwind, Hans Sebald Beham, Alois Senefelder, Virgil Solis, Giorgio Sommer, Johann Philipp Steudner, Tobias Stimmer, Lorenz Stoel, André Steiner, Grete Stern, Maurice Tabard, Yves Tanguy, Karl Friedrich Thiele, Giovanni Battista Tiepolo, Raoul Ubac, Agostino Veneziano, Adriano del Valle, Christoph Weigel, Christian Heinrich Weng, Johann Martin Will, Michael Wolgemut y Matthias Zündt.

Sin embargo, precisamente por su importancia histórica, ya reconocida en su propio tiempo, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* no está exenta de polémicas:

The exhibition was rife with controversy and provoked fierce reactions from battling factions among the Dadaists and the Surrealists. For example, Tristan Tzara, a leader of the Dada movement and one of the exhibition's most important lenders, threatened to forbid Barr [en referencia a Alfred H. Barr, Jr., director del MoMA y organizador de la exposición] from exhibiting his loans when he learned that the exhibition's title had been changed from *The Fantastic in Art* to include Surrealism and that the French Surrealist André Breton was to write the catalogue preface. For their part, Breton and French Surrealist poet Paul Éluard disapproved of the final format of the exhibition; they wanted it to be an official Surrealist "manifestation." Critical response to the exhibition was mixed. In 1937, when the show circulated around the country, lender Katherine Dreier withdrew her artworks and feuded with Barr over his inclusion of works by children and "the insane," and A. Conger Goodyear, President of the Museum's board of trustees, requested that other items be removed (FANTASTIC ART, 2008).

Ocho décadas después y a modo de recuerdo y homenaje, la galería de arte neoyorquina David Zwirner realiza una exposición que recoge el espíritu de *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, titulada *Endless Enigma: Eight centuries of Fantastic Art* (12/9/2018-27/10/2018; v. VV.AA., 2018). Organizada de forma temática –siendo los sueños o los demonios algunos de los ámbitos presentes–, la muestra presenta obras desde el siglo XII hasta nuestros días,⁶⁷ cuyo nexo de unión es una representación de lo imaginario de la cual en la exposición los surrealistas son presentados como adalides capaces de ampliar el sentido de la realidad –no estrictamente de ponerla en crisis, que es lo que nosotros identificamos con el arte fantástico–:

One could argue that surrealism's embrace of irrational and deviant forces, of impulses usually relegated to the margins of public discourse –among them the unconscious and dreams– helps to stretch our sense of reality (BERGGRUEN, 2018: 34).

⁶⁷ Son artistas presentes en la muestra, entre otros, Eileen Agar, Francis Alÿs, William Blake, Herri met de Bles, El Bosco (Jheronimus van Aken), Michaël Borremans, Louise Bourgeois, Victor Brauner, Jan Brueghel *el Joven*, Damiano Capelli, Giorgio de Chirico, Joseph Cornell, Piero di Cosimo, Lucas Cranach *el Viejo*, Salvador Dalí, Gustave Doré, Marcel Duchamp, Marcel Dzama, James Ensor, Max Ernst, Leonor Fini, Louis Finson, Alberto Giacometti, Robert Gober, Francisco de Goya, José Gutiérrez Solana, Victor Hugo, Richard Humphry, Paul Klee, Alfred Kubin, Sherrie Levine, René Magritte, Kerry James Marshall, Roberto Matta, Gustave Moreau, Edvard Munch, Filippo Napoletano, Pietro Novelli *il Monrealese*, Francis Picabia, Pablo Picasso, Giovanni Battista Piranesi, Sigmar Polke, Wallace Putnam, Severo da Ravenna, Man Ray, Odilon Redon, Salvator Rosa, Kay Sage, Maurice Sand, Martin Schongauer, Kurt Seligmann, Léon Spilliaert, Yves Tanguy, Antoni Tàpies, Tiziano Vecellio, James Ward y Lisa Yuskavage,

Pese a que la filiación de lo fantástico con el surrealismo reaparece con insistencia, también son diversos los estudiosos que intentan clarificar los límites de lo uno y de lo otro. Así, en 1969 y en un intento de separar el Surrealismo de la adscripción al movimiento de más artistas de lo que el rigor puede sostener, la citada Rodríguez Prampolini recuerda que

los surrealistas crearon un modelo y trataron de vivirlo, justificaron una actitud y se lanzaron a verificarla. Partieron de una intelectualización de los hechos de la sinrazón y pretendieron abolir la razón, que de hecho los dominaba, y vivir sin ella, o mejor dicho, contra ella (1983: 10).

Esto nos da una clave importante para distanciar las tesis surrealistas de lo fantástico; por su parte, en 1974 Johann Muschik sintetiza –y parecería que zanja– la cuestión al decir que la Escuela de Viena del Realismo fantástico solo comparte con ciertos surrealistas “naturalistas” el aprecio por una representación precisa de los referentes de la realidad, pero se aleja del Surrealismo en tanto en cuanto lo fantástico no se zafa de la racionalidad, sino que la pone en entredicho –para Muschik, son preocupaciones de estos artistas tanto la “meticulosidad” (*Akribie*) como la “totalidad” (*Totalität*)–:

Daß die Malerei der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ nichts mit der abstrakten, psychisch-automatistischen und der ethnographischen (von der Kunst der Naturvölker inspirierten) Richtung des internationalen Surrealismus zu tun hat, liegt auf der Hand. Mit „naturalistischen“ Surrealisten wie Dalí, Delvaux und Magritte hat sie die Genauigkeit der Malerei gemeinsam. Von Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Janschka, Lehmden und eine Zeitlang auch Stenvert bis zu den Allerjüngsten, wie Bramer, Grisel, Hechelmann, Helnwein und Scheidl, sind die Wiener Phantastischen Realisten um Akribie im malerisch-zeichnerischen Vortrag bemüht. Unterscheidend bleibt, daß ihnen keineswegs um jene Austreibung der Ratio, jene Exklusivität des Irrationalen und Absurden zu tun ist, an welcher den Surrealisten auch der „naturalistischen“ oder „veristischen“ Richtung liegt. Akribie und Totalität sind Merkmale der Wiener Schule (1974: 56).⁶⁸

⁶⁸ «El hecho de que la pintura de la “Escuela de Viena del realismo fantástico” no tenga nada que ver con la dirección abstracta, psico-automática y etnográfica (inspirada en el arte de los pueblos primitivos) del Surrealismo internacional es obvio. Comparte la precisión de la pintura con surrealistas “naturalistas” como Dalí, Delvaux y Magritte. Desde Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Janschka, Lehmden y, durante un tiempo, también Stenvert, hasta los más jóvenes, como Bramer, Grisel, Hechelmann, Helnwein y Scheidl, los Realistas fantásticos vieneses se esfuerzan por lograr una meticulosidad en los dibujos. Es digno de mención que de ninguna manera se preocupan por la expulsión de la racionalidad, esa exclusividad de lo irracional y lo absurdo, en la que los surrealistas se encuentran en la dirección “naturalista” o “verista”. La meticulosidad y la totalidad son características de la escuela vienesa» [TdA].

En las páginas de la presente tesis, como se verá, tomamos distancia respecto a filiaciones entre el arte fantástico y grupos artísticos concretos, sean la Escuela de Viena, el Surrealismo o cualquier otro. El motivo, tal como se argumenta en el apartado “2.2.2. Lo fantástico: género, categoría estética, y anestilo” [desde la p. 101], estriba en que entendemos el arte fantástico como un fenómeno artístico tan amplio y transversal como para poder explicarlo en tanto que categoría estética susceptible de ser aplicada en multitud de contextos, y no, sencillamente, como el fruto de la voluntad específica de un colectivo más o menos reducido de artistas y circunscrito a un lugar y un momento determinados. Por otro lado, pese a que no consideraremos que todas las obras de un determinado colectivo artístico tengan que ser necesariamente fantásticas, sí que deberemos permanecer atentos a la posibilidad que en su seno se produzcan imágenes fantásticas con mayor o menor asiduidad.

Así, teniendo en cuenta los principales referentes teóricos –de entre todos los examinados, destacamos, en orden alfabético, a Carlos Arenas, Marcel Brion, Roger Caillois, Gustav René Hocke, Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld, Pilar Pedraza, David Roas, Wieland Schmied, Walter Schurian, Tzvetan Todorov y Louis Vax–, y más allá de las diferencias culturales entre la perspectiva de género en el ámbito francófono, el discurso identitario en la órbita germánica, y el compromiso de los estudiosos españoles, así como de los grupos artísticos más o menos afines a lo fantástico, podemos establecer dos denominadores comunes en todos los abordajes al arte llamado “fantástico” citados más o menos extensamente en estas páginas.

El primero de ellos es, sin lugar a dudas, la exaltación de la imaginación. Precisamente, en el influyente ensayo *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1960), Ernst H. Gombrich, a partir de un texto de Jenofonte,⁶⁹ pone de manifiesto la íntima relación que mantiene el arte con la imaginación:

En un momento del texto, Sócrates conversa con un escultor y le obliga a admitir que los artistas no pueden contentarse con imitar las características físicas, sino que también han de representar “la acción del alma” [...]. Lo que quiero poner de manifiesto una vez más es que, para responder a este logro, hace falta una disposición mental –un ajuste perceptivo– diferente al que hay que tener para reconocer las características distintivas de un alfabeto o los atributos de una imagen de culto.

⁶⁹ Se refiere al libro de Jenofonte traducido al castellano como *Recuerdos de Sócrates* (*Ἀπολογία Σωκράτους πρὸς τοὺς Δικαστάς*, c. 400 a. C.).

Mientras que lo segundo es un proceso finito y rápido, lo primero no tiene final, porque pone en funcionamiento la imaginación (2013: XXII).

Sin embargo, Gombrich resalta el vínculo entre el arte y la imaginación en tanto que generalidad sobre el fenómeno artístico y, en ningún caso, no como fórmula para distinguir un tipo de arte concreto, lo que ya constituye un escollo conceptual inicial.

El segundo denominador común atribuido al arte fantástico es su capacidad para interpelarnos desde la alteridad, para plantear interrogantes sobre quienes somos a través de un espejo inquietante. Es decir, de aquello calificado a menudo con palabras como “extraño”, “extranjero” y “exótico”, todas ellas formadas a partir de términos que significan “fuera” (el griego *éxo*, *εχω*) o “ajeno” (el latín *extraneus*). Comenta Xavier Antich a partir de la obra del filósofo lituano Emmanuel Lévinas: «L’Autre, a la meva disposició en el concepte, és paradoxalment reclòs en un despectiu *ell*, aquella tercera persona gramatical que no es deixa incorporar en l’àmbit del *nosaltres*; aquell que sempre serà foraster, estranger, marginat» (ANTICH, 1993: 61; v. LÉVINAS, 1993). Tanto el adjetivo y el sustantivo “otro” como la cualidad que se deriva de ellos, la “alteridad”, implican un grado más allá de la simple diferencia, una disparidad irreconciliable, una separación tan grande que su aparición no puede generar menos que una tensión. Así, utilizando una “o” mayúscula que refuerza su presencia y entidad ontológica, nos referimos a este concepto mediante la expresión “Otro”, admitiendo el inmisericorde horror que arrastra inevitablemente con él, y sin dejar de considerar las fuertes connotaciones que le conceden desde la filosofía hasta las ciencias sociales, o, entre otras disciplinas académicas y de investigación, los estudios de género e incluso el esoterismo.

La idea de profundo horror ante lo Otro se encuentra magistralmente expresado en la narración de Guy de Maupassant “El Horla” (“Le Horla”, 1887), cuyo protagonista se ve acosado por la presencia *impossible* de un ser invisible. Este narrador, tras leer una noticia de la *Revue du Monde Scientifique*, descubre la procedencia del monstruo:

Una extraña noticia nos llega de Río de Janeiro. Una locura, una epidemia de locura, comparable con las demencias contagiosas que se extendieron por los pueblos de Europa en la Edad Media, está devastando la provincia de Sao Paulo. Los aterrorizados habitantes abandonan sus casas y sus aldeas, diciendo que se ven perseguidos, poseídos, dominados por seres invisibles, aunque tangibles; una especie de vampiros que se alimentan de su vida mientras duermen, y beben, además, leche y agua, sin tocar los otros alimentos» (1996: 337).

Aquí, como sucede también en el *Drácula* (*Dracula*, 1897) de Bram Stoker, mediante en una lectura deudora tanto del poscolonialismo de Edward Said como del posestructuralismo de Michel Foucault, es posible afirmar que la alteridad insoportable, terrible, se superpone metafóricamente a la alteridad radical del monstruo, del forastero y del loco, Otros por excelencia y en mayúscula.

La idea de un otro necesario para la definición del propio yo ha sido objeto de estudio para numerosos filósofos: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en la dialéctica del amo y el siervo usa este concepto para mostrar como la separación entre un “yo” y un “otro” produce un sentimiento de alienación que solo se puede resolver mediante la síntesis; Søren Kierkegaard, contraponiendo su concepto de individualidad (*Enkheltheden*) como categoría al hegeliano (entendido como sistema), lo usa para enfatizar la singularidad del individuo frente al mundo; más tarde, es debatido por Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, llamándolo “prójimo” el primero, que lo define como objeto competidor del ego, al cual objetiva, mientras que para el segundo es el fundamento de la existencia del sujeto; para Jacques Lacan, desde el campo del psicoanálisis, el otro es al mismo tiempo cada prójimo por separado, y el conjunto entero de sujetos que constituyen una cultura y una sociedad desde los orígenes de la humanidad.

El término “otro” se usa en el ámbito de las ciencias sociales para estudiar los procesos en los que los grupos y las sociedades excluyen a aquellos que desean subordinar o a los que no aceptan en sus comunidades. Un ejemplo paradigmático es el ensayo de Edward W. Said *Orientalismo* (*Orientalism*, 1978), que muestra cómo las sociedades europeas –sobre todo la inglesa y la francesa– convierten en otros a los pueblos que intentan dominar.

Por lo que respecta a los estudios de género –rama de la sociología y la antropología dedicada a la investigación de los roles y las diferencias sexuales–, Simone de Beauvoir, considerada la iniciadora de este campo de estudios, adopta la noción hegeliana de “otro” en su descripción de la mujer en el seno de la cultura dominada por el hombre. Desde entonces, el otro se ha convertido en un concepto central en este tipo de estudios.

Mircea Eliade, en su libro *Ocultismo, brujería y modas culturales* (*Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions*, 1976) se pregunta por la relación entre el arte y el ocultismo:

La literatura de *fantasía* y lo fantástico, especialmente en la ciencia ficción atrae a muchos lectores, pero no conocemos todavía su relación íntima con las diversas tradiciones ocultistas. El éxito *underground* de *Viaje al Oriente* (1951) de Hermann Hesse en la década de 1950 anticipó el renacimiento ocultista de los últimos años de la de 1960. ¿Pero quién puede interpretar el éxito sorprendente de *La semilla del diablo* [*Rosemary's Baby*, 1968] y *2001: una odisea del espacio* [*2001: A Space Odyssey*, 1968]?» (1997: 96).

Probablemente, y en este punto el arte fantástico y, como veremos más adelante, el arte que damos en llamar “daimónico”, tienen especial protagonismo, ya que la convergencia entre el fenómeno artístico y el ocultismo se da precisamente en la búsqueda de lo Otro, entendido como el ámbito invisible de la realidad: «hay una convergencia definida entre la actitud del artista hacia la materia y ciertas nostalgias del hombre de Occidente» (ELIADE, 1997: 31).

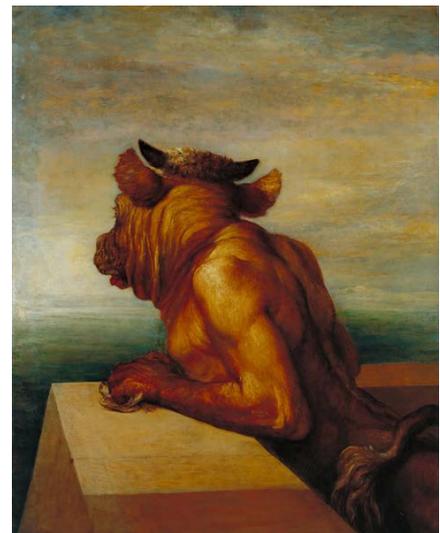


Fig. 15. George Frederic Watts,
El Minotauro (1885).

De hecho, como sucede en “La casa de Asterión” de Borges, lo importante no es tanto lo peligrosamente inmenso que pueda ser el laberinto:

Con grandes reverencias le digo: “Ahora volvemos a la encrucijada anterior” o “Ahora desembocamos en otro patio” o “Bien decía yo que te gustaría la canaleta” o “Ahora verás una cisterna que se llenó de arena” o “Ya verás cómo el sótano se bifurca” (1996B: 82-83).

La cuestión es entenderlo como espacio donde, gracias a la concurrencia de la imaginación, el espectador puede ponerse cara a cara con lo Otro. Donde puede acercarse,

ni que sea por detrás, como sucede en el cuadro de George Frederic Watts *El Minotauro* (*The Minotaur*, 1885; Tate, Londres) [Fig. 15], no porque el monstruo Asterión, el vergonzoso hijo ilegítimo de la reina Pasifae, pueda ser más o menos tímido o dado al aislamiento introspectivo propio de la melancolía, sino porque lo Otro, en tanto que atentado a todo lo que consideramos aceptable, solo puede ser considerado elípticamente.

Expuestos los referentes principales de ese dédalo que ha sido llamado o que se ha autodenominado “arte fantástico” y habida cuenta sucintamente de sus planteamientos, pese a la imaginación y la otredad como elementos cohesionadores, se pone de manifiesto como dificultad básica la falta de consenso en algo mucho más básico: la palabra “fantástico”. Por este motivo, y adentrándonos ya en la empresa de acotar una definición funcional para la expresión “arte fantástico” que se pueda justificar conceptualmente y que, al mismo tiempo, sea coherente y respetuosa con los principales estudios precedentes, sin dejar de asir con fuerza el hilo de Ariadna que ofrecen los estudios en el campo literario, iniciamos el siguiente capítulo “2.2. El arte fantástico entre lo maravilloso y lo daimónico” con un apartado dedicado a clarificar este aspecto terminológico: “2.2.1. Del sintagma “arte fantástico” a la tensión realidad-otredad” [desde la p. 77].

2.2. EL ARTE FANTÁSTICO ENTRE LO MARAVILLOSO Y LO DAIMÓNICO⁷⁰

2.2.1. Del sintagma “arte fantástico” a la tensión realidad-otredad

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros” (1950).

“**A** rte fantástico” es un sintagma en el que el mundo vastísimo y heterogéneo que designa el sustantivo “arte” es acotado mediante el atributo “fantástico”. Por tanto, en función de las características y especificidades que implique el atributo, se estará haciendo referencia a unas propuestas artísticas determinadas, distintas de otras. En este punto es donde empiezan las dificultades a la hora de establecer una definición para el arte fantástico a partir del corpus teórico preexistente, ya que, como recuerda Anne Souriau, «hay una cierta oscilación de la terminología; ciertos autores toman la palabra en un sentido amplio que engloba numerosas variedades, y otros la toman en un sentido más estrecho y reservan la palabra “fantástico” para una sola de las variedades» (1998: 571).

El adjetivo “fantástico”, del latín tardío *phantasticus*, y este, a su vez, del griego *phantastikós* (φανταστικός), es un derivado del sustantivo “fantasía” y sus correspondientes antecesores. Tanto la palabra latina *phantasia* como la griega *phantasia* (φαντασία) designan en un primer momento la representación en un sentido amplio y después, más concretamente, la aparición en tanto que imagen mental, lo que explica la fecunda y compleja proximidad con el concepto “imaginación”.⁷¹ Éric Lysøe, en su

⁷⁰ Parte del cap. “2.1. Estado de la cuestión: referentes en el estudio del arte fantástico” [desde la p. 31] y del presente “2.2. El arte fantástico” de esta tesis doctoral son una reelaboración y ampliación de la presentación del monográfico dedicado a lo fantástico en las artes visuales en la revista *Brumal*, coordinado por el autor de estas páginas (v. PARRAMON, 2016D).

⁷¹ Al respecto hace una advertencia Remo Ceserani en *Lo fantástico (Il fantastico)*, 1996): «Se da el hecho, por ejemplo, de que la correspondencia de significado de algunos de tales términos se trastoca en algunas lenguas europeas, de tal suerte que en italiano, en francés y en español los términos corresponden grosso modo con los del vocabulario filosófico alemán, hegeliano y romántico, y, así, “fantasía”, y sus variantes, sean traducción del término *Phantasie*, asignado a la facultad considerada más alta y creativa, mientras que “imaginación” lo es del término *Einbildungskraft*, asignado a la facultad de menor entidad, la que desarrolla una actividad mera y placenteramente combinatoria, mientras que en inglés la situación es exactamente la

artículo “Pour une théorie générale du fantastique” (2002) plantea una interesante relación entre lo fantástico y la visibilidad a partir de los dos términos que se encuentran en el origen de “fantasía”: *phainō* (φαίνω, “aparecerse”, “manifestarse” y “brillar”) y, retrocediendo más aún, *phōs* (φῶς, “luz”):

Le fantastique procède donc avant tout d’un miracle de la vision. Il dérive d’ailleurs de la même racine grecque que φαίνω : il est ce par quoi le *phéno*-mène rejoint le *fan*-tasme, et se révèle à la lumière – φως – en passant par telle ou telle surface, tel ou tel corps dia-*phanes* (2008: 12).

En la misma línea, Georges Didi-Huberman traza una genealogía entre las palabras griegas para designar al fantasma, a la mariposa falena –que en este texto relaciona con la noción de aparición–, a diferentes tipos de luces y a la imaginación:

Igual que la palabra *phasma*, la palabra falena contiene los valores etimológicos de la aparición, o sea, de la luz diurna que permite ver las cosas (*phaos*, *phōs*) y de la luz nocturna que las convierte en inasibles –resplandor blancuzco (*phalos*), brillante en la noche, o negro punteado de blanco (*phalios*)–, de lo fenoménico en general (*phainestai*) y, en fin, del fantasma y de la imaginación (*phasma*, *phantasia*) (2007: 10).

Sin embargo, tras la caída del Imperio romano de Occidente, el bajo latín añade a la palabra *phantasia* un matiz moral, el de la vanidad, de modo que “fantasía” pasa a designar también aquello que la cosmovisión cristiana imperante considera moralmente superfluo.

El Diccionario de la Real Academia Española (RAE), en su 23.^a edición, de 2014, recoge cinco acepciones generales para “fantasía”, derivadas todas ellas del sentido original relacionado con las imágenes mentales y la inventiva humana: «Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales» (1^a), «Imagen formada por la fantasía» (2^a), «Fantasmagoría (ilusión de los sentidos)» (3^a), «Grado superior de

contraria, a partir de que Coleridge traspusiera a su lengua ese mismo par de conceptos románticos, atribuyendo al término *imagination* la facultad más alta y creativa, el significado de *Phantasie*, y al término *fancy* el de la creatividad combinatoria más sencilla» (1999: 16). Por lo que respecta a la imaginación como poder humano, v. *Biographia Literaria* de Samuel Taylor Coleridge (1817; v. 2010) y *Imagination is Reality: Western Nirvana in Jung, Hillman, Barfield and Cassirer* de Roberts Avens (1980; v. 2003); v. también sobre la imaginación, tal como propone David Roas en *De la maravilla al horror* (2006: 182, nota 209): WELLEK, 1969; ABRAMS, 1975; ENGELL, 1981; WARNOCK, 1981; SÁNCHEZ-BLANCO, 1982; INMAN FOX, 1985; ROMERO TOBAR, 1986; GARRIDO PALAZÓN, 1992; SERÉS, 1994; y GUILLÉN, 1995.

la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce» (4ª), y «Ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso» (5ª).

Pese a todo, el sentido moral relacionado con lo excesivo no ha desaparecido en el uso más restringido y especializado que se le concede a la palabra en estética, aunque ahora en sentido traslaticio, reducido más bien a la descripción de lo accesorio o anecdótico. Así, las dos acepciones para “fantasía” que distingue Anne Souriau coinciden con las dos áreas de significado originales del latín *phantasia*: por un lado, «una variedad de la imaginación, aquella que sigue su gusto o capricho, no se ciñe a lo real y se goza en las variadas y siempre nuevas formas que ella inventa», y por el otro, «la obra o un elemento de la obra que resulta de ella, sobre todo cuando tienen carácter ligero, gracioso, inesperado y espiritual» (1998: 569).

El título de Walt Disney *Fantasia* (*Fantasia*, 1940) resulta un ejemplo especialmente ajustado a lo descrito, ya que se trata de un film relativamente experimental, libre en cuanto a planteamiento y a menudo considerado un divertimento: tras el éxito de *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), más alineada con las convenciones cinematográficas imperantes para los estándares hollywoodienses de la época en el llamado “cine clásico”, en este segundo largometraje de animación, Disney apuesta por encadenar con total libertad creativa siete secuencias en las que las imágenes en movimiento acompañan –ilustran, podríamos decir– piezas de música clásica mediante recursos derivados del mundo de las artes escénicas y los espectáculos musicales, prácticamente sin diálogos y con ingeniosas asociaciones de imágenes y sonido.⁷²

Por supuesto, la segunda acepción a la que se refiere Souriau tiene que ver con otro concepto usado en estética: “fantasioso”, que

aunque en el lenguaje corriente y en moral [...] es despreciativo, en estética es más bien apreciativo y designa un *ethos*, casi una categoría estética. Lo fantasioso es entonces una rareza graciosa, llena de imprevisión, de contrastes inesperados y

⁷² Por “cine clásico” entendemos lo que David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson describen en el libro *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, 1985; v. 1997): cine que produce películas narrativas basadas en tres sistemas: la lógica narrativa –que incluye la definición de sucesos, las relaciones causales y los paralelismos entre los sucesos–, la representación del tiempo –el orden, la duración y la repetición– y la representación del espacio –es decir, composición, orientación, etc.–. En el cine clásico de Hollywood, además, funciona como dominante un tipo específico de causalidad narrativa que se apropia de los sistemas espaciales y temporales. Además de *Fantasia* y su secuela, *Fantasia 2000* (*Fantasia 2000*, 1999), otro de los pocos títulos Disney que se zafan de la narración y puesta en escena clásicas es el cortometraje *Destino*, finalizado en 2003 dirigido por Dominique Monfery a partir de un proyecto iniciado en 1945 con diseños de Salvador Dalí.

pintorescos; de talante caprichoso, constituye con frecuencia una mezcla alegre de afectación e ingenuidad (1998: 569).

Sin embargo, el uso *sensu lato* de la palabra “fantasioso” es tan poderoso –recordemos que, según la RAE, alude a algo o a alguien «Que se deja llevar por una imaginación carente de fundamento» o «Vano, presuntuoso»– que incluso un investigador del arte fantástico como Walter Schurian distingue entre “fantasía” y “fantasioso” con rotundidad: «*fantasía*, por una parte, tiene raíces griegas y significa simplemente “hacer visible”, mientras que *fantasioso* deriva de *fantasía* y describe a la persona vana y presuntuosa» (2006: 13).

En cuanto a las cuatro acepciones para el adjetivo “fantástico, -a” que recoge el Diccionario de la RAE, las dos primeras remiten a un distanciamiento respecto a la realidad, aludiendo a algo que no existe y entroncando con la fantasía entendida como representación y aparición de la imaginación: «Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación» (1ª) y «Perteneiente o relativo a la fantasía» (2ª); las dos acepciones siguientes ponen de relieve la excepcionalidad respecto a la realidad del sustantivo calificado, en un caso de forma peyorativa y en el otro, positiva, pero heredando y sofisticando la antigua acepción moral de la fantasía como exceso: «Presuntuoso y entonado» (3ª) y «Magnífico, excelente» (4ª).

En la primera acepción del primer caso pesa la muy discutible oposición a lo racional con que a menudo es denostado el concepto de imaginación. Resulta revelador el epíteto con que Benito Pérez Galdós la describe en la novela breve *La sombra* (1871):

—¡La loca, siempre la loca! —le contesté.

—La verdad es que la imaginación, a quien con mucha propiedad llama usted, de ese modo, si usted la sujetase un poco, lejos de atormentarle podría ser fuente fecundísima de creaciones, cuya importancia usted más que nadie puede conocer» (2001: 30).

Ambos campos de significado, lo fantástico como manifestación de algo inexistente y lo fantástico como manifestación de algo excepcional, son los utilizados comúnmente en el habla cotidiana; esto es lo que lleva a Remo Ceserani a la siguiente afirmación: «El término “fantástico” ha sufrido una suerte de inflación; se ha sobreutilizado para infinidad de referentes, entre los que se puede mencionar algunos programas televisivos de éxito o ciertos envoltorios de chocolatinas destinados a seducir al consumidor» (1999: 18).

Existe un interesante ejemplo en la cultura española de posguerra del trasvase entre los dos marcos referenciales principales del término: los relatos de *Antoñita la fantástica*. Este personaje, creado por Borita Casas y cuyas aventuras fundamentalmente se desarrollan entre los años cuarenta y setenta en radio y en novelas seriadas, se caracteriza por aunar la realidad tangible con su fecunda imaginación –primer marco referencial de lo fantástico–,⁷³ pero con el tiempo su nombre se acaba convirtiendo en una expresión para designar a alguien excesivamente dado a ínfulas o a ensoñaciones difíciles de creer, que exagera o inventa para llamar la atención e impresionar –segundo marco–. Así, Antoñita es fantástica porque, para bien y para mal, partiendo de muy poco es capaz de levantar un mundo, una habilidad, la de ser “fantástica”, tan sugerente como sospechosa.

A tenor de lo expuesto, incluso estando dispuestos a ignorar la ambigua moralidad que acompaña al adjetivo “fantástico” desde la Alta Edad Media, si atendemos escrupulosamente a sus sentidos ordinarios, como atributo para “arte” sigue resultando problemático, ya que podríamos llegar a afirmar que todo arte es fantástico en tanto que ofrece imágenes previamente inexistentes –primero de los dos sentidos originales–, e incluso en tanto que sobrepasa a otras producciones humanas –segundo sentido, derivando el sentido moral de exceso al estético de excelencia–. Ciertamente, por mucho que el artista es una persona como las demás –la estética contemporánea se ha ido alejando de la figura inventada por los renacentistas del artista-genio entendido como alguien diferente del común de los mortales en tanto que tocado por la divinidad–, el arte no es un elemento meramente cotidiano, sino rodeado de una esfera particular que actúa a dos niveles, uno personal y otro colectivo: por un lado es capaz de activar resortes individuales, sean intelectuales, emocionales, etc., y por el otro, de identificarse con colectividades enteras en momentos determinados, en el sentido que Walter Benjamin

⁷³ Por la descripción que Elena Fortún (seudónimo de Encarnación Aragoneses Urquijo) hace de la otra gran protagonista de la literatura para niñas durante el franquismo, parecería que *Celia* (1939) y *Antoñita* debieran ser antagónicas: «Celia ha cumplido siete años. La edad de la razón. Así lo dicen las personas mayores [...]. Es seria, formal y reflexiva, razonadora... Porque, ¿de qué serviría haber alcanzado la edad de la razón si no sirviera para razonar?» (citada en CRAIG, 1998: 70). Sin embargo, tal como señala el mismo Ian S. Craig examinando el papel de la censura franquista en ambas series, las dos heroínas comparten un mismo rasgo identificativo –y, podemos añadir, probablemente base de sus respectivos éxitos–, que es la capacidad para denunciar y enfrentarse a los sinsentidos e injusticias del mundo de los adultos; Antoñita mediante una fantasía desaforada, y Celia desde una lógica cartesiana.

habla del “aura” de la obra de arte,⁷⁴ sin que ello lo prive de un carácter esencialmente asincrónico y ligado no solo a los hechos, sino también a las expectativas.⁷⁵

Afirma Cynthia Freeland: «Al parecer, el arte siempre ha sido importante para los seres humanos y siempre lo será; es probable que las cosas que hacen los artistas siempre sigan desconcertándonos y al mismo tiempo proporcionándonos ideas y goce» (2004: 15). Esta excepcionalidad inherente a un fenómeno, el artístico, que es inequívoca y exclusivamente humano en tanto producto de su capacidad de imaginar, sin duda podría definirse como “fantástica”, y no habría momento de la historia o de la prehistoria del arte que no mereciera tal epíteto. Este horizonte es el que, en el estudio de la literatura fantástica, Daniel F. Ferreras expone como un exceso crítico; según su parecer, obras como *Histoire de la littérature fantastique en France* (Marcel Schneider, 1985) y *The Fantastic in Literature* (Eric S. Rabkin, 1976) acaban asimilando a fantástico cualquier ficción no-realista (1995: 13-14) y, de un modo parecido, en *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati* (Neuro Bonifazi, 1982) «Se llega a asimilar el género fantástico a cualquier tipo de narración que no sea totalmente “creíble”» (1995: 49). Todavía es más preciso David Roas cuando aborda la cuestión en “El reverso de lo real: Formas y categoría de lo insólito”: «En el ámbito anglosajón suele emplearse el concepto de *fantasy* como macrocategoría no mimética [...]. Una macrocategoría demasiado vaga y confusa por su amplitud que no tiene en cuenta el funcionamiento y efecto de las diversas “variantes” que congrega» (2014B: 9). Sin embargo, tal como señala el mismo Roas, existen diversas propuestas teóricas que defienden la heterogeneidad de tal postura, como el citado Rabkin o Kathryn Hume cuando en *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* contrapone el principio de cercanía con la realidad a una *fantasy* tan extensa que resulta difícilmente susceptible de categorizar (v. 1984). Del mismo modo, prosigue Roas, en el ámbito francófono el concepto de *littératures de l’imaginaire* i en el portugués y brasileño los de *literatura do sobrenatural* y de *insólito* coinciden en un posicionamiento aglutinador,

⁷⁴ En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936), Walter Benjamin explica que la “aura” de una obra de arte es su “aquí y ahora” –el *hic et nunc*, que dirían los clásicos–, lo que la hace única e irrepetible en tanto que vinculada a un tiempo concreto (v. BENJAMIN, 2008).

⁷⁵ Enrique Vila-Matas, refiriéndose a la literatura, describe el arte en los siguientes términos: «Pues hay que saber que la literatura permite pensar lo que existe, pero también lo que se anuncia y todavía no es» (2016: cap. “14 de marzo de 2014: El misterio del gabinete”, sec. 8, párrafo 3º).

aunque más preciso a la hora de delimitar los mecanismos de cada uno de sus géneros componentes.⁷⁶ Finalmente, concluye:

creo que subsumir bajo un mismo marbete formas de expresión no mimética tan diferentes (en objetivos y, sobre todo, en efectos) como lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción, no ayuda a la mejor comprensión del funcionamiento de éstas, pues inevitablemente las convierte en simples variantes de una forma mayor, cuando sus diferencias son más numerosas que sus semejanzas. Y como si ello no bastase, en ocasiones dicha macrocategoría acaba siendo bautizada con el mismo término que da nombre a una de esas variantes (lo fantástico es el más habitual), una decisión muy poco científica que sólo añade más confusión a este debate (ROAS, 2014B: 13).

Así, cuando Walter Schurian pone al artista Richard Oelze como ejemplo de arte fantástico apelando a su capacidad para imaginar –«nunca me ha hecho falta ver un paisaje para pintarlo» (Oelze en SCHURIAN, 2006: 50)– es posible apelar a la misma habilidad en artistas que, *a priori*, no contemplamos como fantásticos; es el caso de Caspar David Friedrich cuando, en tanto que epítome del Romanticismo paisajista, aconseja: «SchlieÙe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild» (en SCHULZ, 1996: 91).⁷⁷ Otro ejemplo paradigmático es el que ofrece Laura Cornejo Brugués en su tesis doctoral sobre Balthus (Balthasar Kłossowski de Rola) –*La pintura de Balthus: de la imagen a la imaginación. Paradojas de lo real, el deseo y la identidad*–; artista en ocasiones asociado a lo fantástico, la autora defiende precisamente su capacidad imaginativa en tanto que rasgo de artisticidad en mayúsculas, y no de ningún tipo específico de artisticidad, así como la asociación de esta capacidad en relación a una realidad que es un constructo:

El acto de ver de un pintor es siempre una combinación de percepción e imaginación; lo mismo ocurre con nuestras propias visiones. Balthus crea mundos que, si no existen, al menos son reales para él. Sus visiones, como solía decir el pintor, eran su existencia. La realidad se inventa a cada minuto (2017: 267).

De este modo, aunque la acepción de excepcionalidad en “fantástico” convenga ontológicamente a “arte”, y sin otros matices que los expuestos, estaríamos en disposición

⁷⁶ David Roas cita como ejemplos de cada uno de estos conceptos a Roger Bozzetto con *L’obscur objet d’un savoir : Fantastique et science-fiction, deux littératures de l’imaginaire* (1992), a Filipe Furtado con *A construção do fantástico na narrativa* (1980) y a Flavio García con *Discursos fantásticos de Mia Couto: Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional* (2013), respectivamente.

⁷⁷ «Cierra tu ojo físico para ver tu pintura primero con el ojo del espíritu» [TdA].

de afirmar que el adjetivo “fantástico” en la expresión “arte fantástico” actúa como un simple *epithetum constans*, un epíteto que no informa de nada que no esté implícito en el sustantivo. Dicho de otro modo, no serviría en absoluto para distinguir el arte fantástico de cualquier otra forma arte.⁷⁸

Sin embargo, en la estética, como en general en todo el estudio teórico del fenómeno artístico, el término “fantástico” cuenta con un matiz especializado que le permite actuar apropiadamente como atributo junto a “arte”. Ese sesgo particular de lo fantástico consiste en la aparición en la obra de una alteridad disonante con el concepto concreto de realidad que se maneja alrededor de la misma –«The prerequisite for the emergence of the fantastic in art is more or less precisely depicted reality, as the reality is conceived in the artist’s own lifetime and cultural setting» (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 9)–. A partir de esta idea, las distinciones entre los diversos estudiosos del arte fantástico se encuentran en unas diferencias de interpretación del término “fantástico” exclusivas del lenguaje de la estética y no del sentido lato y ordinario que se le pueda dar a la palabra. De hecho, en la rama de la filosofía que estudia el arte podemos distinguir diferentes lecturas para lo fantástico en función de dos ejes básicos: por un lado, el alcance que se le concede al término, y por el otro, la orientación de sus límites, ambos relacionados con una cierta reflexión sobre la realidad.

En cuanto al alcance, lo fantástico designa una representación ficticia que supone tanto a un sujeto que se la representa mentalmente como un punto de vista implícito (SOURIAU, 1998: 571), es decir, un posicionamiento respecto a la realidad derivado de la relación sujeto-objeto entre quien representa y la imagen representada. Así, la imagen fantástica debe enmarcarse en el terreno de lo extraordinario, pero instaurando una suerte de alteridad con la realidad cotidiana. Es decir, debe implicar la intrusión de lo Otro, de una realidad extraña en la realidad convencional que a menudo llamaremos “sobrenatural” y que deberá tener la consideración de “imposible”; de no ser así, nos movemos en otros ámbitos estéticos como los de lo insólito, lo exótico, lo onírico, lo

⁷⁸ Un planteamiento similar a nuestro análisis sobre la expresión “arte fantástico” es el que establece Gérard Lenne tratando de definir lo fantástico en el cine: «En efecto, tratamos de esbozar una definición simultánea del CINE (técnica y estructura de espectáculo) y de lo FANTÁSTICO (forma y contenido posible de este espectáculo) [...]. El cine, si no lo es siempre, debería ser siempre fantástico. Ocurre, sin embargo, que *se afirme* “fantástico”» (1974: 19). La base conceptual sobre la cual Gérard Lenne fundamenta su mirada crítica hacia la expresión “cine fantástico” se fundamenta, como en nuestro caso, en un uso excesivamente restrictivo de la imaginación como motor creativo: «Debemos renunciar al error etimológico que define como fantástico todo aquello que deriva de la imaginación (al igual que todas las palabras provenientes de idéntica raíz griega: fantasía, fantasma, ¿fantoche?...), es decir, todo lo que es increíble, extraordinario, “extraño a causa de lo sobrenatural”» (1974: 15).

fantasmagórico, lo mágico, etc. [v. el apartado “2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico”, desde la p. 115, donde examinamos las interrelaciones entre lo fantástico y otros conceptos estéticos]. En este punto, la confluencia con el ámbito de las letras es total. Partiendo de distintas corrientes teóricas, como la estética de la recepción, el estructuralismo, el deconstructivismo, la mitocrítica, el psicoanálisis o la sociología, David Roas en “La amenaza de lo fantástico” propone una definición de lo fantástico según la cual «La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real» (2001B: 24) a partir de la confrontación problemática e inquietante de lo imposible con una cierta concepción de la realidad.

Por otro lado, para tratar los límites de lo fantástico según su orientación es necesario delimitar el tipo de realidad que pone en juego la obra artística. Para salvar el escollo fundamental en la relación entre la realidad y el arte, la estética cuenta con dos referenciales de existencia básicos. Por un lado, el mundo al cual pertenecen tanto el artista como su público y que es autónomo y evidente respecto del sujeto que lo contempla; este mundo a menudo es llamado “referente” y solo en relación con él tienen sentido conceptos como “imaginario” o “ficticio”. Por el otro, “lo real diegético”, el mundo propuesto por la obra. El adjetivo “diegético” deriva del término “diégesis”, creado en 1950 por la profesora de filosofía Anne Souriau en el grupo de investigación estética del Instituto de Filmología de la Universidad de París. A partir del término del griego antiguo que designa el relato y su contenido (*diégēsis*, διήγησις), en la actualidad la diégesis alude a los hechos, al mundo, al universo entero de una obra artística, independientemente de la parte visible o aludida de forma efectiva en la obra. La diégesis es, por así decirlo, la realidad interior de la obra, diferente de la realidad exterior del mundo, aunque compartan un mismo contenido y cualquiera que sea su nivel de relación o reciprocidad con ese otro mundo real (SOURIAU, 1998: 445-446).

Pese al grado de especialización en cuanto al uso del término “fantástico”, la historia del arte lega ejemplos frecuentes, en cambio, de un uso más bien ligado a los condicionantes etimológicos expuestos. Por poner un ejemplo ciertamente pretérito, Jules Adeline, en su segunda edición revisada del *Vocabulario de términos de arte* (*Lexique des termes d'art*, 1884) ofrece una definición de lo fantástico que resulta reveladora sobre el espacio mental no solo que ocupa este tipo de arte a finales del siglo XIX, sino sobre el que ha seguido ocupando en buena medida en momentos todavía recientes: «Se dit de certaines œuvres fantaisistes, extravagantes, d'effets de lumière bizarres, imprévues, de scènes étranges où les fantômes et les apparitions tiennent une large part» (2007: 198;

citado también en VAX, 1973: 35). A esta definición, a la que resultaría improcedente reclamarle ningún nivel adicional de especialización, pues constituye una entrada más de las muchas que conforman un volumen de carácter generalista, recoge los aspectos principales que se mantendrán frecuentemente en la mayor parte de estudios específicos sobre arte fantástico: la extravagancia visual en cuanto a la forma y lo extraño en cuanto al tema. Estas son, de modo parecido, las cualidades de lo fantástico que todavía en los años 60 del siglo XX resalta René de Solier en su ensayo *L'art fantastique*, en el que se dan cita eclécticamente desde pinturas murales romanas hasta cartas del Tarot o collages de Max Ernst, pero convocadas en tanto que enfrentamiento ante lo desconocido, a lo extraordinario que otros campos del saber o la creación no pueden o no desean atender:

L'art fantastique est une histoire de l'acte magique, des craintes et du pouvoir de créer. Ne pouvant prendre directement parti contre le supplice, les fins hostiles à l'âme, à l'être, à sa condition d'étranger, menacé de toutes parts –le fantastique utilise une voie oblique, celle de l'hybride. Y avoir constamment égard, tel est l'élément principal du rapport entre l'homme et l'extraordinaire (1961: 22).

Como afirma Gerd Lindner en el siguiente extracto, lo cierto es que en la mayor parte de las definiciones canónicas de lo que se ha llamado “arte fantástico” –incluidas aquellas que se presentan bajo epígrafes particulares, como los de “Escuela de Viena”, “Realismo mágico” o “Realismo fantástico”– han primado los elementos oníricos y fantasiosos, siempre relacionados con una cierta ruptura con la realidad de la vigilia, pero acabando por erigirse en un inmenso cajón de sastre en el que casi puede caber cualquier cosa que se salga de la percepción de lo visible, aquella más convencional y meramente fisiológica, sin adiciones místicas, simbólicas, sobrenaturales, etc.:

Phantastische Kunst aus Wien, das assoziiert sofort mystische Themen und Traumwelten, erotische Phantasien, psychische Abgründe und Endzeitvisionen, kurz das, was Johann Muschik in Anlehnung an Franz Rohs Begriffsfindung vom »Magischen Realismus« in den 1950 er Jahren als »Phantastischen Realismus« bezeichnet hat, eine Strömung, der er als Kunstkritiker maßgeblich mit zum Durchbruchverholfen hat (2010: 4).⁷⁹

La misma reivindicación de nuevas y más más precisas reformulaciones de lo fantástico que se puede encontrar en el discurso de un director de museo como es Lindner,

⁷⁹ «El arte fantástico vienés, que inmediatamente asocia temas místicos y mundos de ensueño, fantasías eróticas, abismos psíquicos y visiones del fin de los tiempos, en resumen, lo que Johann Muschik llamó “realismo fantástico” en la década de 1950, basado en la definición de Franz Roh de “realismo mágico”, una corriente que ha ayudado decisivamente a romper como crítico de arte» [TdA].

se da de un modo más prolijo en un teórico del arte como Walter Schurian. En el siguiente fragmento de uno de sus textos, Schurian hábilmente convoca a otro de los clásicos del ámbito germánico en el estudio de lo fantástico, Wieland Schmied, para sacar a colación los tópicos aludidos –lo onírico, lo irracional...– y acto seguido destilarlo todo en un principio general tan básico como efectivo en tanto que punto de partida antes de abordar cualquier especificidad: lo fantástico se ocupa de lo Otro y de la tensión fundamental que provoca; en palabras de Schurian –y Schmied–:

Wieland Schmied fragt danach: »Was ist phantastisch? Das Nicht-Natürliche, Traumhafte, Visionäre? Das Absurde, Irrationale, Tabuisierte? Vielleicht darf man sagen: alles, was außerhalb des selbstverständlichen Einverständnisses einer Epoche liegt.«

Demnach bezieht sich das Phantastische vor allem auf das, was sich außerhalb, was sich jenseits des Selbstverständlichen bewegt. Es überschreitet die Grenzen des Abgesteckten, um in die ungesonderten, die unaufgeteilten Claims vorzudringen, und dort seine besonderen Marken zu setzen. Im Phantastischen verkörpert sich auch das Wilde, das Ungesonderte, die genuine Matrix des Urgrunds. In den Phantasien und in den Einbildungen der Menschen vergegenwärtigen sich die Wünsche und die Träume und das Verlangen nach dem, was nicht da ist, was aber hier oder dort sein könnte (2010: 16).⁸⁰

A partir de la premisa de la otredad, Walter Schurian explicita lo que para él son algunos de los principios esenciales del arte que nos ocupa. Así, el Arte fantástico debe suponer complejidad, debe suscitar la implicación emocional del espectador⁸¹ y, a un

⁸⁰ «Wieland Schmied pregunta: “¿Qué es fantástico? ¿Lo que no es natural, el ensueño, lo visionario? ¿Lo absurdo, lo irracional, lo tabú? Quizá pueda decirse que es todo lo que carece de la aquiescencia evidente de una época.” / De acuerdo con esto, lo fantástico se refiere sobre todo a lo que está afuera, lo que va más allá de lo evidente. Trasciende los límites del replanteado para penetrar en las afirmaciones sin clasificar, indivisa, y establecer sus marcas particulares. Lo fantástico también encarna lo salvaje, lo tácito, la matriz genuina del terreno primario. En las fantasías y en las imaginaciones de las personas, están presentes los deseos, los sueños y el deseo de lo que no está allí, pero que podría estar aquí o allí» [La pregunta de Schmied aparece traducida en la contracubierta de SCHURIAN, 2006; en cuanto al resto de la cita, TdA].

⁸¹ «Der Aspekt der Emotionalität bezeichnet, wie beim Aufnehmen, beim Verarbeiten und beim Deuten eines Kunstwerks nicht nur das Denken, die Vernunft, der Verstand beteiligt sind, sondern immer auch das Gefühl. [...] Und schließlich kann es darin münden, dass dieses Bild eingeordnet, gedeutet und bewertet wird. Bei jedem einzelnen Schritt dieser Vorgänge ist vor allem eine emotionale Involvement der Betrachtung beteiligt. Danach richten sich nicht zuletzt erst die kognitiven, verstandesmäßigen Überlegungen aus» (SCHURIAN, 2010: 20-21). «El aspecto de la emotividad, como el registro, procesamiento e interpretación de una obra de arte, significa no solo pensamiento, razón, razón, sino también sentimiento. [...] Y finalmente puede ser que esta imagen esté arreglada, interpretada y evaluada. En cada paso de estos procesos, sobre todo, se trata de una implicación emocional de la consideración. Después de todo, no solo las consideraciones cognitivas e intelectuales llegan a buen término» [TdA].

tiempo, divergencia⁸² y contraste⁸³ para con la realidad que lo concibe, y para que todo esto llegue eficientemente a los espectadores, el lenguaje artístico más adecuado será el figurativo⁸⁴. Como ejemplo paradigmático de arte fantástico, Schurian ofrece la imagen de Rudolf Hausner *Bajo la lámpara* (*Unter der Lampe*, 1982; Leopold Museum, Viena) [Fig. 16], porque mediante su complejidad figurativa es capaz de captar la empatía de los espectadores para establecer una divergencia contrastante con la realidad cotidiana:

Das Phantastische dieses Bildes ist angelegt in der bewusst verschachtelten ästhetischen Wahrheit. Einer eindimensionalen, einfachen Wahrheitsfindung und – Vorstellung wird eine Absage mittels einer subtil beherrschten Malweise erteilt. Stattdessen ist das Bildliche durch seine Komplexität, seine eindringliche Gestaltung des Abweichenden, des Divergenten, sowie durch seine emotionale Zugänglichkeit geprägt. Es handelt sich daher um ein vielschichtiges Bild, das über mehrere Schichten und Kunstkanäle zu verschiedenen Sielen zu gelangen sucht (2010: 23).⁸⁵

⁸² «Die Divergenz beim Phantastischen bezeichnet den Tatbestand, dass das Vorgestellte, der Inhalt, die Mitteilung, die Intention, das Ziel eines Kunstwerks nicht nur auf einen Aspekt festgelegt und beschränkt sind. Vielmehr öffnet ein mit dem Phantastischen angereichertes Werk die Tore des Sehens, des Wahrnehmens und des Denkens. Die Kriterien und die Eigenschaften der Phantastik tendieren vor allem in die Richtung der Divergenz, der Abweichung, der Unterscheidung» (SCHURIAN, 2010: 21). «La divergencia de lo fantástico significa el hecho de que lo presentado, el contenido, el mensaje, la intención, el objetivo, el objetivo de una obra de arte no se limitan a un solo aspecto. Más bien, una obra enriquecida con lo fantástico abre las puertas de la visión, de la percepción y del pensamiento. Los criterios y las propiedades de lo fantástico tienden especialmente en la dirección de la divergencia, la desviación, la distinción» [TdA].

⁸³ «Fantastische Kunst bildet einen Kontrast, einen Gegenentwurf, eine Reaktion zu den übrigen Entwicklungslinien, zu anderen Kunstformen wie überhaupt zu den übrigen Erscheinungen, Vorgängen und Gegebenheiten der Gesellschaft, in der sie entsteht und wirkt» (SCHURIAN, 2010: 24). «El arte fantástico forma un contraste, un contradiseño, una reacción a las otras líneas de desarrollo, a otras formas de arte, así como a otros fenómenos, procesos y condiciones de la sociedad en la que emerge y trabaja» [TdA].

⁸⁴ «Denn wer kann sich einen Abstraktion Traum vorstellen? Oder wer träumte über schwarze Quadrate und rotgelbe Dreiecke? Kein Mensch. Und wenn Träume eine der der Grundlagen und Auslöser für die phantastische Kunst bilden, wie es etwa der Surrealismus vertritt, dann müssen sowohl die Inhalte der Träume als auch zumindest der große Teil der phantastischen Kunst irgendwie realistisch sein. Beide müssen diejenigen Geschichten in Bildern erzählen, die mit und von Menschen handeln. Von daher sind sowohl die Inhalte der Träume als auch die Phantastik mehr oder weniger anschaulich wahrnehmbar, gestalthaft, figurativ, realistisch und naturgemäß» (SCHURIAN, 2010: 28). «Porque, ¿quién puede imaginar un sueño de abstracción? ¿O quién soñó con cuadrados negros y triángulos rojos y amarillos? Ningún humano. Y si los sueños son uno de los fundamentos y desencadenantes del arte fantástico, como el surrealismo, por ejemplo, entonces los contenidos de los sueños, así como al menos la gran parte del arte fantástico, de alguna manera deben ser realistas. Ambos deben contar historias en imágenes que tratan con y por personas. Por tanto, tanto el contenido de los sueños como la fantasía son más o menos claramente perceptibles, gestálticos, figurativos, realistas y naturales» [TdA].

⁸⁵ «Lo fantástico de esta imagen se presenta en la verdad estética deliberadamente anidada. Se rechaza un hallazgo y una concepción unidimensional y simple de la verdad por medio de una pintura sutilmente controlada. En cambio, lo pictórico se caracteriza por su complejidad, su disposición inquietante de lo desviado, lo divergente, así como su accesibilidad emocional. Por tanto, es una imagen de múltiples capas que busca llegar a varios listones a través de varias capas y canales de arte» [TdA].



Fig. 16. Rudolf Hausner, *Bajo la lámpara* (1982).

En lo tocante a la complejidad, es necesario clarificar que Walter Schurian se refiere a que la obra ha de ser polisémica, implicar más de un punto de vista.⁸⁶ Remarcarlo es importante porque el arte fantástico no debe ser entendido como un rompecabezas: «Si existe una profundidad en la obra de arte, no consiste en absoluto en una frasecita que sea necesario descubrir y cuyo enunciado nos hubiera ahorrado un esfuerzo intelectual: un cuadro no es un jeroglífico» (VAX, 1973: 60). En este sentido y pese a lo que pudiera parecer, cuando Marcel Brion afirma que la forma fantástica es a menudo una forma simbólica, una suerte de lenguaje encriptado tan legible para unos pocos iniciados como sin sentido para una mayoría –y que, del mismo modo, constituye una expresión de las interioridades del artista, vedadas a los extraños, a no ser que estos encuentren la llave que les abra las puertas del reino– (1989: 36), en realidad el teórico francés no se está distanciando del posicionamiento de Vax, pues, lejos de defender el carácter “enigmático” de lo fantástico, lo que hace es subrayar el de “misterioso”.

Naturalmente, esta cuestión se relaciona con el hecho de que toda forma artística –lo que, obviamente, incluye el arte fantástico– implica un misterio. Tal como se plantea en la novela corta de Henry James *La figura de la alfombra* (*The Figure in the Carpet*, 1896), en el arte palpita ese inefable ontológicamente irresoluble que debe aceptarse tal cual es (PARRAMON, 2018: 20) porque es un misterio.⁸⁷ Ahí radica la diferencia entre el

⁸⁶ «Bezogen zunächst auf die Vielschichtigkeit bedeutet dies, dass selbst nicht nur die eine oder die andere Eigenschaft, nicht nur ein Inhalt, nicht nur eine formale Struktur hervortreten. Sondern dass in einem phantastischen Kunstwerk stets mehr als nur ein einziges Element gleichzeitig in der Vielschichtigkeit der psychischen Wahrnehmungen, der Denkvorgänge und der Gefühle bei einem Betrachter in einer bestimmten Situation» (SCHURIAN, 2010: 18). «Refiriéndonos primero a la complejidad, esto significa que no solo surge una u otra propiedad, no solo un contenido, no solo una estructura formal. Pero que, en una obra de arte fantástica, más que un solo elemento está siempre en la complejidad de las percepciones psíquicas, los procesos de pensamiento y los sentimientos de un espectador en una situación particular» [TdA].

⁸⁷ En la novela de James (v. 2008), el narrador está obsesionado por encontrar la clave que le permita desentrañar el secreto de la obra del escritor Vereker, entendida como una especie de sistema criptográfico. Desea desvelar aquello que duerme bajo sus páginas, sacar a la luz su misterio, desenterrando la piedra

misterio y el enigma: el primero no puede desentrañarse, solo cabe aceptarlo, mientras que el segundo es susceptible de ser resuelto. Así sucede en el argumento de la novela de ciencia ficción *Solaris* (1961), de Stanisław Lem, donde los científicos que estudian el planeta plasmático e inteligente Solaris deben asumir la imposibilidad de comunicarse eficientemente con él y, lo que es peor, la incapacidad de la ciencia para explicarlo todo, de modo que el universo queda al descubierto como misterio en vez de como enigma.⁸⁸ En esta línea se interpretan tanto la advertencia de Walter Benjamin, «¿Qué “dice” una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquél que la comprende» (1967: 127), como la afirmación de Ernst H. Gombrich, más prosaica en la forma, pero igualmente poética en su fondo:

Ninguna discusión sobre la percepción [...] resolverá nunca el misterio del arte. Y no creo que mereciera la pena leer ningún libro que pretendiera haberlo resuelto. La decepción que parecen haber sentido algunos críticos al descubrir la naturaleza limitada de mis problemas refleja, me temo, la falta de madurez en que se encuentra el estudio del arte, comparado con el estudio de la naturaleza (2013: XII).

El artista simbolista Odilon Redon, en su diario publicado bajo el título *A sí mismo: Diario 1867-1915* (*À soi-même: Journal 1867-1915*, 1922), ofrece una clave que podemos utilizar para distinguir el misterio habitual en el arte en general del misterio que, según tantos teóricos (entre otros, como uno de los ejemplos más recientes, v. LARSON, 2005), aureola al arte fantástico; para Redon, un misterio es el que reside en toda obra artística y otro es aquel «que aparece», que se hace visible, evidente, rompiendo frontalmente lo que era de esperar:

El sentido de misterio reside en estar todo el tiempo en el equívoco, en los dobles, los triples aspectos, atisbos de aspectos (imágenes dentro de imágenes), formas que

Rosetta que lo resuelva todo. En un momento de la narración se habla de la llama del arte en Vereker. El narrador busca este secreto, que es el secreto del arte. Pero la figura de la alfombra no se puede explicar con palabras, aunque esté ahí y se puede sentir. Corvick, amigo del narrador, tiene la pretensión de escribir un artículo revelando públicamente el misterio. Sin embargo, el destino se lo impide, dejando en el aire una duda: ¿se puede traducir mediante las palabras lo inefable? ¿Habría conseguido escribir un artículo desvelando la figura de la alfombra? Corvick, al principio de la narración, afirma que lo que le gusta del arte es, precisamente, aquello que no se puede explicar, su “no sé qué”. Para Vereker, todo su esfuerzo literario e intelectual solo se puede reducir a unas cuantas pistas. El joven narrador busca una verdad absoluta que el escritor no le puede ofrecer, ya que para él no hay certezas. La verdad, para el arte, no es un camino, sino un prisma de múltiples facetas.

⁸⁸ Es interesante destacar que esta tensión entre el enigma y el misterio es lo que trata con mayor profundidad el último capítulo del libro (v. LEM, 2002), parte precisamente no rodada en ninguna de las dos adaptaciones cinematográficas de la obra –*Solaris* (*Солярис*, dir. Andrei Tarkovski, 1971) y *Solaris* (dir. Steven Soderbergh, 2002)–, ambas interesantes interpretaciones, por otra parte. En cambio, sí lo hace el artista lituano Deimantas Narkevičius en su corto *Volviendo a Solaris* (*Возвращаясь на Солярис*, 2007; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

van a ser, o que serán según el estado de espíritu del observador. Todas aquellas cosas que están más allá de la sugestión, puesto que aparecen (2013: 118).



Fig. 17. Fernand Khnopff,
Una ciudad abandonada (1904).

Esa aparición desasosegante es la que se da en la obra la pieza a lápiz y pastel *Una ciudad abandonada* (*Un ville abandonnée*, 1904; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) [Fig. 17] de Fernand Khnopff. Para Walter Schurian, en otro de sus ensayos, es «uno de los dibujos más fascinantes del arte fantástico» precisamente por ser «ambiguo, a un tiempo agradable y amenazante, inquietante, desierto» (2006: 38). Su extraña versión de la plaza Memling de Brujas –con el pedestal vacío del monumento al pintor flamenco Hans Memling, el mar demasiado cerca, perturbadoramente solitaria y bajo un cielo que, compositivamente, cobra una importancia desasosegante– se inspira en la narración simbolista de Georges Rodenbach *Brujas, la muerta* (*Bruges-la-Morte*, 1892), la misma que más tarde daría lugar a la ópera de Erich Wolfgang Korngold *La ciudad muerta* (*Die tote Stadt*, 1919). Tal como señala Schurian, en buena medida el atractivo que despierta esta pieza del artista belga se basa en las preguntas que suscita: ¿dónde está todo el mundo?, ¿por qué las ventanas parecen tapiadas?, ¿qué ha sucedido con la escultura que ha dejado un pedestal vacío?, ¿por qué el agua está a punto de tocar los edificios? Todas ellas, preguntas con posibles respuestas impregnadas de una desagradable sensación de peligro:

La fantasía de Khnopff se hace evidente en la incomodidad y la inconcreción de lo representado. Si bien la representación de la escena se ajusta a la realidad, todo en ella vibra con incertidumbre, a la espera de un acontecimiento inminente. Al igual

que otros muchos artistas, Khnopff presenta lo aterrador –que como es bien sabido habita en el interior de lo hermoso, y de lo hermoso extrae su incomparable impulso– no como algo “terrible”, sino de manera agradable, casi idílica. El secreto queda así protegido y puede prolongarse en la mente del espectador. Los enigmas que propone Khnopff no siempre pueden resolverse (2006: 38).

En la misma línea se expresan Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld:

In Khnopff’s drawing, a reality familiar to us, –an old city, an abandoned square– is subtly undetermined: the water, which does not belong there, and the peculiar lighting, in themselves realistic elements, transport what is represented into a foreign dimension. The slight departure from a familiar image of reality is the cause of the viewer’s disquietude. Everything is the same as ever, yet not exactly... (1985: 9).

Irène Bessière, teorizando sobre la literatura fantástica, explica la necesaria fricción entre interrogaciones y ausencia de respuestas que acontece también en el arte fantástico, en cuyo seno la asunción de la elipsis como revelación del misterio es esencial:

Pour séduire, l’œuvre fantastique se doit de décevoir. Elle parait installer une manière de supplément dans le quotidien, mais se construit sur l’affirmation du vide. Chargée de nouveauté et de possibles explications, elle présente tout comme insuffisant. Elle multiplie les questions afin d’unir ces contraires. Usant la tentation du nouveau et du refus de l’anormal, à la fois trop riche et trop pauvre, elle laisse le lecteur littéralement sur sa faim. Elle suggère abondamment afin d’embarrasser. L’incertitude naît de ce mélange de trop et de rien (1974: 35).

De hecho, y como no puede ser de otro modo, en la propia novela que da pie a la obra de Khnopff se explicita la presencia del misterio:

Une équation mystérieuse s’établissait. À l’épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu’ici. Il y était venu venu d’instinct. Que le monde, ailleurs, s’agite, bruisse, allume ses fêtes, tresse ses mille rumeurs. Il avait besoin de silence infini et d’une existence si monotone qu’elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre» (RODENBACH, 2005: 16).

Profundizando en el proceso de búsqueda y refinamiento conceptual que nos permita llegar a una definición funcional para el arte fantástico, y siempre baja los auspicios de esa especie de ese paradigma que es lo que venimos en llamar “tensión realidad-otredad”, rescatamos por un lado las líneas que dedica Marcel Brion a la litografía de, precisamente, Odilon Redon *El ojo de amapola* (*L’Œil au pavot*, 1892; Musée d’Orsay, París) [Fig. 18], y por el otro lo expuesto por Louis Vax en cuanto al *Autorretrato* de Maxime Van de Woestijne (1951; col. particular) [Fig. 19].

Fig. 18. Odilon Redon, *El ojo de amapola* (1892).

Fig. 19. Maxime Van de Woestijne, *Autorretrato* (1951).



En ambas obras, que comparten las características del arte fantástico señaladas por Schurian –complejidad o polisemia, implicación emocional, divergencia y contraste con la realidad, y lenguaje figurativo–, el juego de la mirada sobre lo imposible acontece mediante ojos cuya existencia escindida de un organismo “natural”, por así decirlo, los hace imposibles: en el caso de Redon, el ojo coronado con una flor de adormidera y encuadrado por una ventana, flota en el vacío, mientras que en el de Van de Woestijne aparece una especie de ventanilla de una caja cuyas dimensiones no podrían contener un cuerpo acorde a las proporciones del ojo. Sin embargo, pese a saber que ojos como estos no pueden darse en la realidad física, la pormenorizada descripción figurativa con que se revelan juega con la percepción del espectador y, con ella, pone en crisis los, *a priori*, tan claros límites entre lo posible y lo imposible. Respecto a la noción de imposibilidad desestabilizadora se extiende Louis Vax:

El supuesto *Autorretrato* de Maxime Van de Woestijne (nacido en 1911) representa un simple cajón de embalaje dibujado conforme a las reglas de la perspectiva. El dibujo agudo de las tablas, de los intersticios y de los agujeros nos hace pensar en un ejercicio escolar. Pero por una ventana practicada en la pared un ojo observa, enorme, completamente solo, inexplicable. Ningún cuerpo se ve que pueda corresponderle, si tenemos en cuenta las dimensiones del cajón. Solo se percibe el vuelo de algunos mechones del cabello que escapa por las hendiduras. El cajón, dispuesto en una especie de recinto cúbico que podría ser una habitación, se mantiene en un equilibrio imposible sobre la espalda de una minúscula mujer desnuda, notablemente más pequeña que el ojo. Dicho espacio ¿se halla cerrado o abierto? Se diría que es una habitación comunicada con el exterior por una pequeña abertura cuadrada. Sin embargo, parecen flotar allí algunas nubes. Todo es paradójico: hay realismo en el detalle y desafío al equilibrio. Al ojo enorme no corresponde un cuerpo que le sea proporcionado, pero se halla muy cerca de una silueta minúscula (1973: 69).

Con la litografía de Odilon Redon como ejemplo, advierte Marcel Brion que no son de carácter poético ni simbólico los cometidos del arte fantástico, una puntualización fundamental que ya servirá para separar de lo fantástico muchas obras –y de muchas épocas, chocando frontalmente con volúmenes como el ya mencionado de René de Solier–:

Malgré l'habileté des exégètes à interpréter *L'Œil au pavot* (l'œil de la conscience, l'œil de l'incertitude, la douleur universelle...), dont se gaussait Mirbeau, épris de solides réalités matérielles et d'évidences naturalistes, ce fusain représente, dans l'ensemble de l'œuvre de Redon, un parfait exemple d'insolite pur... (1989: 48).

Efectivamente, no opera el arte fantástico en los mismos planos semióticos y de recepción de las obras de arte que el símbolo o la alegoría, lo que, obviamente, no excluye la aparición puntual de lo uno o de lo otro en el seno de la categoría estética de lo fantástico (v. MARINO, 1997); en palabras de Pilar Pedraza:

Aunque los seres humanos estemos presos de la cárcel de la realidad y sometidos al mismo tiempo a la presión de las sombras, brumas y calígines que se agitan en nuestro interior, incapaces por sí mismas de organizarse en un lenguaje articulado, podemos convertir en metáforas y alegorías, verbales o visuales, es decir, en arte, todo ese magma, e incluso fabricar con él relatos y formas permanentes y reconocibles, o disfrazarlo con máscaras risueñas para poder soportarlo, gracias al arte fantástico, que juega con las palabras, las imágenes y la verosimilitud (2013: 25).

Entendido el símbolo como experiencia epifánica, por mucho que se base en el *mundus imaginalis* de base paracelsiana propuesto por Henry Corbin capaz de reunificar lo material con lo espiritual, dista bastante de lo fantástico, que es algo eminentemente racional por cuánto pone en crisis, precisamente, lo que dicta la razón sobre la realidad natural y sus límites sobrenaturales.⁸⁹ Dicho de otro modo, así como en el símbolo

⁸⁹ Henry Corbin, en su artículo “Mundus imaginalis ou l’imaginaire et l’imaginal” (1964) establece el concepto de “*mundus imaginalis*”, que, siguiendo textos iraníes, es el lugar intermedio entre cielo y tierra donde la invisibilidad emerge mediante una forma, pero sin perder el aspecto de inteligibilidad, ya que está ahí para ser comprendida; pese a que en cierto modo es asimilable al “reino intermedio” (*Zwischenreich*) junguiano, la psicología de Carl Gustav Jung termina donde empieza la metafísica de Corbin. Desde el punto de vista de estudiosos como Corbin, el estudio contemporáneo de los símbolos no sólo ayuda al hombre a comprender la realidad, sino a reencontrarse con ella; para que suceda, sin embargo, tal como establece Louis Cattiaux, el símbolo debe volver a ser experiencia, alejándose del mero artificio y deviniendo epifánico como defiende Corbin, e incluso un retorno al misterio y lo invisible como reivindica Juan Eduardo Cirlot. Así, regresando a la profundidad de la espiritualidad –exotérica o esotérica–, que no de la religiosidad y huyendo de vacuidades ocultistas tal como advierten otros teóricos sobre la cuestión como René Guénon, el símbolo, que etimológicamente tiene que ver con la reunión, según Carlos del Tilo permite el reencuentro con el hombre esencial adámico. Así, Jean Chevalier establece que el símbolo es lo

asistimos a la superposición de dos realidades significantes que no se excluyen –por ejemplo, el león, en su significado literal como animal de la sabana, no entra en conflicto con su lectura simbólica relacionada con abstracciones como el poder o la realeza–,⁹⁰ en lo fantástico, en cambio, solo aparece una realidad significativa, pero puesta en crisis por un elemento disruptivo considerado imposible o, como diría Schurian, “divergente”.⁹¹



Fig. 20. Werner Peiner, *Jinetes del Apocalipsis* (1943).

Así, una obra como el políptico de Werner Peiner *Jinetes del Apocalipsis* (*Apokalyptische Reiter*, 1943⁹²; col. particular) [Fig. 20], citada en el *Lexikon Der Phantastischen Malerei* (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 254), dada su carga simbólica cristiana y consecuente adscripción a una iconografía específica, no encaja con los preceptos de la tensión realidad-otredad que aislamos como principio fundamental a la hora de definir el arte fantástico, precisamente porque la independencia del símbolo

asible y lo inasible. Para comprender esta idea de símbolo, alejada del mecanicismo del signo semiótico, es necesario reseguir la historia de su estudio, empezando con Mircea Eliade, para posteriormente añadir perspectivas lingüísticas como las de Max Müller o Georges Dumézil, psicológicas como las de Jung y artísticas como las de Cirlot, así como las humanísticas del interdisciplinario Círculo de Eranos en el que destaca Rudolph Otto y la Escuela tradicionalista de Guénon, e incluso los tratamientos eclécticos del tema que establecerán las sociedades secretas con autores como Helena Blavatsky y Joséphin Péladan. Para una introducción al mundo imaginal de los símbolos, v. el libro de Raimon Arola *Cuestiones simbólicas: Las formas básicas* (2015).

⁹⁰ «El símbolo es por tanto una unidad significativa definida por su dualidad semántica solidaria e indivisible, basada en la asociación de ideas por analogía. Se caracteriza por ello por la copresencia de dos (o más) significados simultáneos y no excluyentes en un significante, privilegiando la función simbolizadora al significado menos obvio, aunque es el contexto el que anclará definitivamente su sentido, privilegiando uno de ellos» (GUBERN, 2003: 90).

⁹¹ Cuando los conceptos se encarnan en figuras humanas, entran en juego esas variantes del símbolo denominadas “alegorías”, y que Louis Vax distingue claramente de lo fantástico utilizando como ejemplo *La Venus de Ille* (*La Vénus d’Ille*, 1837), de Prosper Mérimée: en esta novela fantástica, el lector asiste con pavor al momento en que una estatua de la diosa Venus desciende de su pedestal para estrangular a un recién casado, algo que, ironiza Vax, no se esperaría jamás de tantas imágenes de la Justicia, la Libertad o la Ciencia que decoran las fachadas de edificios públicos (1973: 18).

⁹² Krichbaum y Zondergeld datan la pieza en 1943, mientras que en la Red a menudo aparece fechada en 1937.

respecto de la realidad tiene poco que ver con la dependencia de lo fantástico respecto de lo real: «Symbols are also based on reality just as the fantastic is “wholly dependent on reality for its existence”» (BERTHA, 1995: 308; la cita corresponde a RABKIN, 1976: 28). En la misma línea, dice Jean Cocteau de la obra de Fabrizio Clerici:

Sus escenas y diseño de vestuario subrayan la pugna secreta entre el sublime artificio y la cruda realidad sin recurrir a simbolismo alguno. ¿No es por ello Clerici un príncipe de ese realismo fantástico que ha marcado el siglo XX? Su tinta tiene algo de la lenta y negra corriente del río de los muertos (citado en SCHURIAN, 2006: 78).

Esta extrañeza causada por un imposible que no acontece para ser metáfora o símbolo –a no ser que la metáfora o el símbolo se utilicen de forma consciente para subvertir la imagen de la realidad, como veremos que sucede en muchas obras de Francisco de Goya–, sino para ser cuestionamiento de lo real es también lo que poco después que Louis Vax, en 1970, formula Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*: «Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (2009: 24). El núcleo duro de su definición de lo fantástico estriba, pues, en su relación con una realidad que no es la subjetiva de uno u otro sujeto, sino esa otra fundamentada en un consenso social. En este aspecto es donde a la hora de formalizar una definición para la expresión “Arte fantástico” somos en buena medida deudores del estudio de Todorov, una de las fuentes clásicas de la estética literaria:

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Éste exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica, la interpretación “poética” (2009: 30).

Según su concepción de lo fantástico, Todorov entiende que el mundo diegético debe resultar un reflejo del mundo extradiegético, e incluir un elemento imposible literal, no en clave simbólica.

The fantastic varies with the culture, even within the same age. In western civilization the dominant fantastic art depicts mon-sters or fairy-tale-like, strange creatures or distorted natural figures, which may or may not rely on the common memories of the viewers, but usually express individual, subjective feelings and thoughts. Similarly, all oral least most art forms in these cultures are preeminently subjective, being concerned with the individual and his subjective view of existence. Obviously, this subjective view, transformed into art, does not remain subjective and private, but, in Jules Zanger's words: «The author's [and artist's] private vision... becomes public and socialized, contrived to embody and reinforce the private fantasies of its [audience]». [...] Symbols, motifs or shapes living on in the imagination of the people are still capable of carrying meanings, sometimes even unconsciously, and, built organically into the art of a contemporary painter, composer or poet, can act as the source of further individual modification (BERTHA, 1995: 309-310; la cita corresponde a ZANGER, 1982: 227).

Todavía con la pretensión de continuar delimitando el ámbito de acción de lo que denominamos “fantástico” en tanto que consecuencia de la tensión realidad-otredad, además de la dimensión simbólica ciertamente limitada a la que nos hemos referido, conviene establecer dos precisiones más: una en relación a la relación entre lo fantástico y lo absurdo, y la otra en cuanto a la densidad de la inquietud que lo fantástico debe provocar en sus espectadores.

La precisión en relación con lo absurdo tiene que ver con lo que considera aceptable el sentido común –probablemente, mal llamado “sentido común”, porque ni es un sentido ni es mucho menos común, pero, sin embargo, reflejo indiscutible y valioso de las múltiples convenciones sobre lo que se entiende como real y lo que no–. Echando mano del pensamiento de Irène Bessière, Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas, en su artículo “Lo fantástico y el humor en las caricaturas de Boligán”, incide en la afrenta que lo absurdo supone para el pensamiento lógico racional, y como, precisamente en el seno de esa violación evidente de la normalidad, se instala en el terreno de lo fantástico:

Bessière observa que mientras lo extraño existe por evocación y confirmación contrastada de lo comúnmente admitido, lo fantástico implica una evocación y una pervisión de lo que se considera real y normal, por lo que lo absurdo puede convertirse en fantástico. Señala que se da lugar a lo fantástico cuando una totalidad es representada mediante verosímiles antinómicos que parecen anularse unos a otros, siendo a la vez, cualquiera de ellos, verosímiles por separado, pero aceptar solo uno de esos verosímiles significaría excluir elementos presentes en el universo total de la obra (2018: 193).

Sin embargo, Anne Souriau señala que, por mucho que tendamos a asociar lo habitual a lo lógico, no se debe confundir lo fantástico con lo absurdo, porque «lo fantástico es presencia de una sobrenaturaleza en unión con la naturaleza» (1998: 572).

Esto, por supuesto, no entra en contradicción con lo defendido por Bessière, ni con la lógica de lo insólito que teóricos como Marcel Brion reconocen en obras que, de entrada, parecen absurdas, pero que, de hecho, encierran algún tipo de significado y de relación racional, una coherencia interna que, al espectador se le puede escapar y que incluso puede ser desconocida para el propio artista (1989: 36), pero que está ahí, sosteniendo la arquitectura conceptual de la obra porque, como admite la propia Anne Souriau, «lo sobrenatural puede ser completamente coherente consigo mismo» (1998: 572). Así, es menester ser cuidadosos con este concepto, pues mientras que el elemento sobrenatural que choca con la realidad representado en el plano diegético puede resultar absurdo, en el plano extradiegético la obra en tanto que constructo cultural no puede ser absurda, ya que los espectadores tendrán que percibir la afrenta de lo imposible a partir de la tensión realidad-otredad; si fuera de otro modo y se percibiera la obra en su totalidad como un absurdo, dejaría de resultar inquietante y, por tanto, se alejaría de una de sus condiciones básicas. Aún formulado de un modo más llano, el arte fantástico no puede ser absurdo, aunque a menudo pueda representar lo absurdo. Nuevamente es en el plano de los estudios literarios donde encontramos asideros conceptuales; escribe Rosalba Campra en “Los silencios del texto en la literatura fantástica”:

El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad. Creo que aquí se marca también la línea de confín entre lo fantástico y lo absurdo, con el que la literatura fantástica contemporánea tiene tantos puntos en común (además de cierta coincidencia cronológica), como resultará evidente al lector de Beckett, Ionesco o Arrabal. Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa para nadie; se trata de una desoladora certidumbre que no implica solo al protagonista de la historia, sino a todo ser humano. De allí también la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación puramente ambiental (1991: 56).

Por otro lado, está la cuestión de la magnitud de lo imposible. En la unión de la naturaleza con la sobrenaturaleza en la tensión realidad-otredad fantástica, de hecho, lo sobrenatural debe superar a lo natural, o de otra manera no causaría el efecto desasosegante necesario. En este sentido, Anne Souriau pone como ejemplo el “aligerado” espectro de *El fantasma de Canterville* (*The Canterville Ghost*, 1887), de Oscar Wilde, antes de sentenciar que «el arte fantástico es exigente, pues hay que lograr representar algo que sobrepase suficientemente lo real» (1998: 572). Se podrían añadir

como muestra numerosos fantasmas y otros seres sobrenaturales que, por simpáticos o románticos, no resultan nada disruptivos y, por tanto, nada fantásticos, pero de entre todos ellos convocamos al protagonista espectral de *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, dir. Joseph L. Mankiewicz, 1947). En esta película, cuya acción se sitúa alrededor de 1900, la joven viuda Lucy Muir (Gene Tierney) empezará a enamorarse de un carismático capitán Daniel Gregg (Rex Harrison) que, pese a su condición de ultratumba, resulta tan adorable que en ningún caso implica la densidad problematizadora necesaria para poner en crisis la realidad y que es elemento indispensable para que se dé lo fantástico.

Las puntualizaciones expuestas en cuanto a la relación realidad-otredad de lo fantástico –la literalidad no simbólica, el mantenimiento de una misma lógica en lo diegético y en lo extradiegético, y la imposición de lo sobrenatural imposible– redundan en el hecho que tal relación se construye en tanto que tensión, nunca como convivencia pacífica. Así, concluyendo con los aspectos etimológicos y de uso expuestos en cuanto al término “fantástico”, queda claro que para nosotros implica necesariamente el efecto de la fricción dolorosa entre la realidad y lo imposible, y, por extensión, “lo fantástico” engloba el conjunto de todo lo que es fantástico en el mismo sentido. Sin embargo, en este contexto no consideraremos “la fantasía” como la cualidad de lo que es fantástico o el conjunto de todo lo que presente tal cualidad, ya que se trata de una palabra suficientemente connotada –como se ha visto, arrastra dos acepciones en estética, la del alejamiento de lo real y una cierta ligereza–, de modo que su uso en el presente estudio sobre el arte fantástico induciría a error. Quizá huelga recordar que la concepción de la fantasía como alejamiento de la realidad puede rastrearse en muchos estilos, movimientos, escuelas, artistas y obras (v. VV.AA., 2004), y es importante subrayar que no es eso lo que palpita en el arte fantástico que estamos definiendo en estas páginas.⁹³ Por ejemplo, es difícil negar su despliegue de fantasía al bosque de esculturas manierista de Bomarzo –obra de mediados del siglo XVI de los arquitectos Pirro Ligorio y Jacopo Vignola, cerca de Roma–; dice su creador intelectual, el duque Pier Francesco Orsini, según Manuel Mujica Láinez en la novela *Bomarzo* (1962):

⁹³ Lo mismo sucede en el ámbito literario; como señala David Roas en su análisis del origen y el uso de la expresión “cuento fantástico” (v. 2006: 116-121), «el adjetivo “fantástico” vendría a identificar aquello que es concebido como imaginario, como producto de la imaginación, y, por tanto, como no existente en la realidad» (2006: 117), una asimilación que, si bien se adecúa a una parte de ese “fantástico” que tratamos de delimitar, al mismo tiempo tiende a aglutinar *in extenso* cualquier narración fundamentada en elementos fuera de lo considerado como real.

Un mundo de imágenes y de incógnitas –mi biografía fantástica– brotó de las vísceras de la heredad. He tenido que repetir, para describirlo, las palabras enorme, inmenso, gigantesco, colosal, agotando hasta la saciedad de los sinónimos. Todo era formidable en el Sacro Bosque, y a las figuras mencionadas se unían muchas más, como los tritones viejos y los tritones jóvenes de la fuente, como la serpe bífida, como la arpía con cola de ofidio, la serie de vasos ornamentales de más de cuatro metros de altura, y las piñas soberbias y los osos que alzaban la rosa de nuestro escudo y los Cerberos infernales (1993: 497).

Sin embargo, y para cerrar la cuestión de forma clara, nada en todo este compendio de pericia artística e intelectual se realiza bajo el mandato de hacer temblar la concepción sobre la realidad de nadie –«un espacio en el que las criaturas imaginarias esculpidas en rocas envolverán al paseante, pero cuya función no reside en evocar espanto o aprensión sino más bien en jugar con el placer y la estupefacción que genera lo irracional» (PIÑOL LLORET, 2015: 26)–, lo que sitúa el espléndido bosque de Bomarzo en otro ámbito estético, diferente del de lo fantástico.

2.2.2. Lo fantástico: género, categoría estética, y anestilo

D'entrada, hi veiem “coses” que mai no havíem vist: que mai no podríem haver vist. I, al cap i a la fi, potser això ho és tot. La mesura d'un pintor, la seva grandesa, la seva eficàcia, la seva violència creadora, ¿no la dona aquesta capacitat de “revelació”, en el sentit més estricte de la paraula?

Joan Fuster (1971).⁹⁴

Como hemos visto en el apartado anterior, el adjetivo “fantástico” es capaz de acotar la vastedad del concepto “arte” en el sintagma “arte fantástico” en base a la tensión realidad-otredad. Con la finalidad de avanzar correctamente en una propuesta de definición funcional para tal expresión, y del mismo modo en que Brian Attebery inicia su libro *Strategies of Fantasy* considerando las diferentes perspectivas desde las cuales se puede estudiar la fantasía –«Fantasy is, indeed, both formula and mode; in one incarnation a mass-produced supplier of wish fulfillment, and in another a praise –and prize– worthy means of investigating the way we use fictions to construct reality itself» (1992: 1)–, en este punto es necesario situar la realidad-otredad en relación a tres aspectos básicos desde los cuales abordar el fenómeno artístico: el género, la categoría estética y el estilo.

Como introducción a la cuestión del género y la categoría estética, podemos examinar la obra de Odilon Redon titulada *Un demonio alado que sostiene una máscara* (*Démon ailé dans les airs, tenant un masque*, 1876; Musée du Louvre, París) [Fig. 21]. Ante este dibujo al carbón muy probablemente la tendencia general sería la de afirmar rápidamente que nos encontramos ante una obra fantástica, ya que muestra un ser que se distancia bastante de la vida cotidiana y su previsible devenir en el mundo tangible. Sin embargo, Louis Vax en 1960 ya advierte respecto a esta pieza que lo fantástico estriba en algo diferente:

Seguramente no es el diablo, afligido por una cola bastante ridícula quien confiere a la obra su carácter fantástico, sino que es más bien la máscara enorme, negra y triste, que deja percibir por el vacío de sus ojos el cielo cobrizo del fondo; o más bien, en la parte inferior, el paisaje crepuscular que no ocupa la cuarta parte del dibujo, la

⁹⁴ Texto reproducido en la exposición *Joan Ponç: Diàbolo* (La Pedrera, Barcelona, 6/10/2017-4/2/2018).

masa pesada de la iglesia, de las casas, de los campos, del agua quizás... no se pude precisar... Una tierra consagrada a los maleficios de la noche, irreal (1973, 55).

De esta máscara a otra, la que pinta años antes Francisco de Goya en *El entierro de la sardina* (c. 1812-1819; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) [Fig. 22], sonriente y dominando toda la escena desde el estandarte llevado en volandas en el que aparece (v. BOZAL, 2006: 167-176); dicen al respecto Víctor I. Stoichita y Anna María Coderch:

La apelotonada masa porta este nuevo emblema, que en el delirio de la fiesta parece tener demasiadas dificultades para alzarse verticalmente. Su postura algo oblicua, casi en el centro de la imagen, subraya la inestabilidad de ésta y destaca el anárquico dinamismo de la plebe [...]. Los rostros se cubren aún con máscaras, los sexos se mezclan y confunden, los niños se codean con los adultos, los animales (reales o fingidos) se acercan a los hombres. Dos seres con aire amenazador irrumpen por la izquierda... (2000: 40-41).



Fig. 21. Odilon Redon, *Un demonio alado que sostiene una máscara* (1876).

Fig. 22. Francisco de Goya, *El entierro de la sardina* (c. 1812-1819).

Compositivamente, esta pintura de Goya se divide horizontalmente en dos registros: la mitad inferior, en la que se apiñan abigarradamente los participantes de la fiesta con la que se despide el tiempo de relajación moral del Carnaval, y la superior, en la que tan solo se ven el cielo, las copas de unos árboles, y la grotesca máscara en el estandarte; ella, en la mitad que corresponde al reino de lo trascendente, mediante una

composición cargada de significado,⁹⁵ se erige en presencia ambigua de algo que quizá no es un simple espantajo pintado en una tela, sino ese Otro dispuesto a abalanzarse sobre los incautos y vulnerables mortales de la parte inferior. En palabras de José Camón Aznar en el citado catálogo *Bosch, Goya et le fantastique*:

Le monde devait lui produire l'impression d'une salle de bal dont on n'entendrait pas la musique. Dans un esprit entièrement moderne, il recherche ces scènes-limites où l'homme adopte dans ses plaisirs, dans ses passions ou dans ses extravagances une attitude extrême» (1957: XXXVI).

Lo imposible, pues, se abre paso en esta obra de gabinete de Goya casi sin hacer ruido, pero causando un firme desasosiego –quizá tan difícil de explicar como sugiere Vax en referencia a la obra de Redon–, el de lo fantástico, en unos espectadores que resultan tan víctimas como los pobres participantes de la celebración carnavalesca.

Tanto en la obra de Redon como en la de Goya, pues, lo fantástico radica en algo más sutil que la mera “alusión” a lo imposible: es la “aparición” de lo imposible entre lo posible, con lo que de fricción conlleva tan sorprendente revelación. En este sentido, lo fantástico es una injerencia sutil en cuanto a sus maneras y, al mismo tiempo, rotunda en cuanto a sus consecuencias. Dicho de otro modo, no depende únicamente de lo imposible que sea lo mostrado, sino de cómo se muestra ese imposible, pues su alcance viene determinado por el contraste entre lo real y lo Otro, y no tanto por lo Otro en sí mismo. Así, la tensión realidad-otredad que anima lo fantástico no pivota alrededor de los temas representados, sino que depende de la mirada sobre la realidad que implican esos temas.

En este sentido, conviene seguir la advertencia de Vax en cuanto a los motivos que aparecen a menudo en las obras a las que nos aproximamos, ya que fácilmente pueden conducir a equívoco. A inicio del siglo XVIII muchos de ellos se organizan según el gusto por las taxonomías de la intelectualidad ilustrada en una obra del abate Laurent Bordelon

⁹⁵ Goya utiliza este tipo de composición en otras obras, como, en la misma serie, *El corral de locos* (1794; Meadows Museum, Dallas), donde arriba queda una esperanza inalcanzable y, al mismo tiempo, una trascendencia que no hace nada para mitigar el sufrimiento de los de abajo; en *El pelele* (1791-1792; Museo Nacional del Prado, Madrid), cuatro majas, situadas en la mitad inferior de la composición mantienen la siniestra figura del pelele que, situado en la parte superior y recortado contra un cielo que vuelve a ser el espacio de lo metafísico, el muñeco se convierte en Otro. Por otro lado, cabe destacar que es esta una composición mediante la que divide un mundo tangible y un mundo intangible conocida y practicada por múltiples pintores a lo largo de la historia; la pintura más emblemática al respecto tal vez sea *El entierro del señor de Orgaz* (popularmente conocida como *El entierro del conde de Orgaz*, 1587; Iglesia de Santo Tomé, Toledo), de Doménikos Theotokópoulos el Greco, donde mediante una rotunda composición horizontal se divide el lienzo en dos registros, el inferior en el que acontece el entierro terrenal y el superior, ocupado por una visión del mundo celestial.

cuyo título mismo, ciertamente extenso, constituye un compendio de prodigios que nos sirve de entrada a los tópicos relacionados con lo imposible: *La historia de las imaginaciones extravagantes del señor Oufle, causadas por la lectura de los libros que tratan de la magia, del grimorio, de los demoníacos, magos, hombres lobo, incubos, súcubos y del Sabbat; de las hadas, ogros, fuegos fatuos, genios, fantasmas y otros aparecidos; de los sueños de la piedra filosofal, de la astrología judicial, de los horóscopos, talismanes, días afortunados y desafortunados, eclipses, cometas y almanaques; en conclusión, de toda suerte de apariciones, de adivinaciones, de sortilegios, de encantamientos y de otras supersticiones prácticas* (*L'histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la Magie, du Grimoire, des Démoniaques, Sorciers, Loups Garous, Incubes, Succubes et du Sabbat; des Fées, Ogres, Esprits Folets, Génies, Fantômes et autres Revenants; des Songes de la Pierre Philosophale, de l'Astrologie Judiciaire, des Horoscopes, Talismans, Jours heureux et malheureux, Éclipses, Comètes et almanachs ; enfin de toutes sortes d'Apparitions, de Divinations, de Sortilèges, d'Enchantement, et d'autres superstitieuses pratiques*, 1710; v. BORDELON, 2007).

Saltando hasta el siglo XX, pero todavía bajo el encanto –en el sentido más bruñido del término– de lo extraordinario, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero nos legan *El libro de los seres imaginarios* (1967) –ampliación y reedición de *Manual de zoología fantástica* (1957)–, Joles Sennell invita a soñar a los niños con su *Guía fantástica* (1977), Fernando Savater en *Criaturas del aire* (1979) hace hablar a personajes ficticios como Drácula o Fu-Manchú en la primera persona asociada a lo real, René Avilés Fabila despliega un fascinante catálogo en *Los animales prodigiosos* (1989) –en la edición española con el título *Bestiario de seres prodigiosos* (v. AVILÉS FABILA, 2001)–, y Paula Rego escribe e ilustra su perturbadora pléyade de monstruos en *Nursery Rhymes* (1989; v. 2010) –ejemplo especialmente inquietante de esta recopilación es el grabado “Pequeña señorita Muffet I” (“Little Miss Muffet I”, 1989) [Fig. 23]–.

Resulta indudable el atractivo de este tipo de recopilaciones, que, a su vez, suponen implícitas “taxonomías de lo imposible”, trabazón de palabras que casi constituye una licencia literaria, pues se convierte en oxímoron al unir la taxonomía, que es una de las máximas estrategias ilustradas a la hora de entender y explicar el mundo en base a una organización epistemológica racional, y lo imposible, que es lo que por su propia naturaleza cae fuera de lo explicable y, aún más, de lo clasificable. Explotando este oxímoron, el artista Oscar Seco basa una de sus series de dibujos tanto en *El libro de*

los seres imaginarios de Borges y Guerrero, como en grabados a partir de la obra del zoólogo, botánico y bibliógrafo suizo del siglo XVI Conrad von Gesner; así, obras como la aquí reproducida –*Dibujo 22* (2017; col. particular) [Fig. 24]– dan habida cuenta de la fascinación que causan estos bestiarios, que hunden sus raíces en el mundo antiguo y medieval pero que, desde el siglo XVIII generan un tipo de recepción distinta a causa del cambio de paradigma de lo imposible antes y después de la Ilustración –tal como veremos en el apartado “2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico” [desde la p. 141]–, de modo que pueden acabar suscitando esa desazón característica de lo fantástico al presentar bajo la forma de las taxonomías de lo posible a los seres de lo imposible.



Fig. 23. Paula Rego, “Pequeña señorita Muffet I” (*Nursery Rhymes*, 1989).

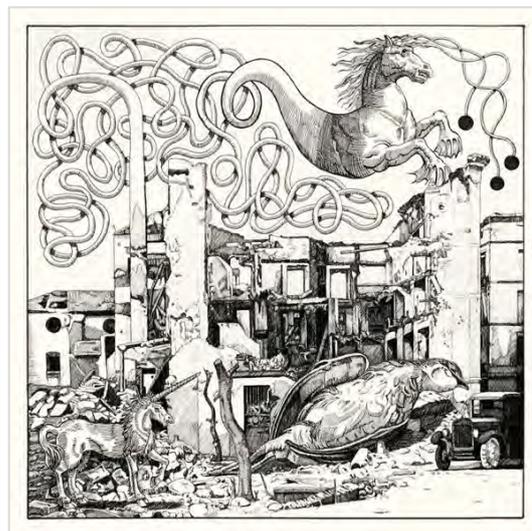


Fig. 24. Oscar Seco, *Dibujo 22* (2017).

Admitiendo, pues, la seducción de tales compendios, no es el objetivo de estas páginas examinar los temas de lo fantástico o elaborar un inventario de motivos imposibles, sino abordar las formas que adoptan para ser representados visualmente con consecuencias disruptivas. Por tanto, en ningún caso no nos centraremos en el análisis de los tópicos concretos, sean fantasmas, bujas, dobles o extraterrestres, aunque su aparición y necesaria contextualización serán tan inevitables como bienvenidas, porque no acometemos el arte fantástico como objeto de estudio desde coordenadas de género. En palabras de Remo Ceserani en el ámbito literario:

No se puede caracterizar a lo fantástico mediante un catálogo de procedimientos retóricos o una lista de temas exclusivos. Lo que lo caracteriza, y lo ha caracterizado [...], ha sido una combinación particular, un empleo particular, de estrategias retóricas y narrativas, de artificios formales y núcleos temáticos. La modalidad literaria que así se ha producido ha servido, en aquella contingencia histórica, para extender y ensanchar las áreas de la “realidad” humana interior y exterior que pueden estar representadas por el lenguaje y por la literatura y, aún más, para poner en discusión las relaciones que se establecen en cada época histórica, entre paradigma de realidad, lenguaje y nuestra estrategia de representación. Se trata, conviene añadir, de estrategias no solo representativas, sino también cognoscitivas (1999: 99-100).

Por “género” entendemos la clasificación de las obras en función de aspectos como los temas o los asuntos tratados, los modos de representación, la naturaleza del mensaje y la intención de acción sobre el público (SOURIAU, 1998: 611-613). Es decir, en *Arte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible* se analiza no aquello que se muestra en la obra, lo que se representa, sino cómo se representa y qué concepción del mundo y la realidad implica esa representación. Por tanto, en la presente investigación nos interesamos por las imágenes fantásticas no en tanto ilustraciones de tópicos relacionados con lo imposible –y cuyo estudio se aborda más eficientemente desde otras disciplinas académicas diferentes de la historia del arte o la estética, como la antropología o la sociología–, sino en tanto dispositivos semiológicos elaborados a partir de consensos culturales sobre el mundo:

Así, la imagen, en cuanto signo (tanto en el sentido del valor semiológico saussuriano [en referencia a las aportaciones de Ferdinand de Saussure] –significante / significado– como en la idea pragmaticista peirceana [en referencia a las ideas de Charles Sanders Peirce] –una presencia ausente–), no es solo una réplica de carácter mimético de lo visible (que sería un tipo particular de imagen, a saber, el ícono), sino un campo problemático de interacción perceptivo-expresiva desde el que pueden reconocerse propiedades emergentes que influyen directamente en la esfera semiótica, en el sentido sistémico que da Lotman [Iuri M. Lotman].

Entendemos aquí lo que Lotman define como función primordial de la semiosfera: *ser un borde fronterizo que logra integrar lo interior con lo exterior* (PARRA VALENCIA, 2014: 82).

Examinemos, por ejemplo, una de las ilustraciones de Mikel Jaso (s/t, s/d; col. particular) [Fig. 25]. En ella se muestra un signo icónico fácilmente reconocible:⁹⁶ como la disposición de los espacios en la trama inferior, combinada con el marco superior,

⁹⁶ Seguimos aquí la distinción clásica de Charles Sanders Peirce entre signo “índice” –donde hay relación directa causa-efecto entre lo representado y el signo–, signo “ícono” –cuando existe “denotación”, algo en común con su significado– y signo “símbolo” –en este caso la asociación entre el referente y el signo es fruto de la convención– (v. SANDERS PEIRCE, 1974).

inducen a pensar en un teclado y una pantalla, aparece ante nosotros un ordenador; la representación, además, cuenta con la precisión geométrica y la capacidad sintética habitual de este tipo de signos, ya que lo importante no es el detalle o las particularidades específicas de un ordenador u otro, sino la idea general de ordenador. Ahora bien, del marco brotan unos tentáculos inesperados; pese a la ausencia de referencias espaciales habitual en los signos icónicos, sabemos que salen de la pantalla porque se hacen visibles desde detrás del margen inferior del marco-pantalla, y se desbordan por encima del resto de márgenes. O “emergen” del mar de lo virtual a la fisicidad tangible, ya que, a diferencia de lo que sucede con el ordenador, son descritos con la minuciosidad del ilustrador científico de los siglos XVIII y XIX. El contraste entre la ejecución plástica de ambos elementos, así como su disposición espacial, convierten estos tentáculos en una aparición de lo imposible.



Fig. 25. Mikel Jaso, s/t (s/d).

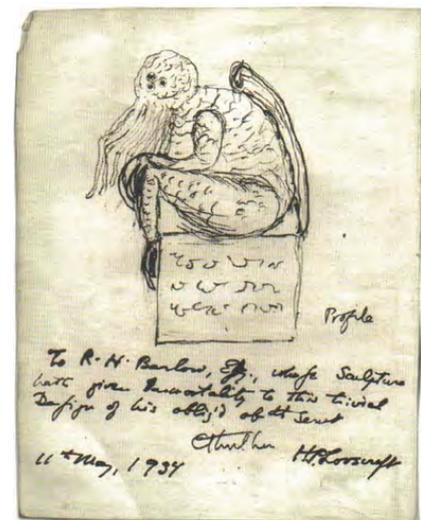


Fig. 26. H. P. Lovecraft, esbozo de Cthulhu (1934).

A partir de estos tentáculos no es difícil acudir a la deidad cósmica de H. P. Lovecraft que da nombre al ciclo literario establecido entre 1921 y 1935 conocido con el término acuñado por August Derleth *Mitos de Cthulhu* (*Cthulhu Mythos*). En la narración “La llamada de Cthulhu” (“The Call of Cthulhu”, 1928) la descripción de este ser, representado en un bajorrelieve de arcilla, reza como sigue:

Si digo que mi imaginación un tanto singular evocó imágenes simultáneas de un pulpo, un dragón y una caricatura humana, no estaré siendo infiel al espíritu de la criatura. En ella, una cabeza carnosa y tentaculada coronaba un cuerpo escamoso y

grotesco dotado de unas alas rudimentarias; pero, con todo, era el *aspecto general* del conjunto lo que le confería un carácter terriblemente espantoso (2017C: 146).

Más allá de las descripciones escritas, el propio Lovecraft en 1934 deja un dibujo para su amigo y colaborador Robert Hayward Barlow donde ya están presentes todas las características de híbrido cefalópodo de Cthulhu [Fig. 26], rasgos tan sumamente instalados en el imaginario contemporáneo que llenan de resonancias horribles la imagen surgida del ordenador. Sin embargo, no son las preguntas que vamos a hacernos aquí si los tentáculos en la ilustración de Mikel Jaso pertenecen a una parte de las demenciales criaturas con aspecto de molusco que pueblan los textos de H. P. Lovecraft, o si corresponden a un pulpo cualquiera, o a una cría más o menos desarrollada del peligroso y mítico *kraken*⁹⁷. No son estas las preguntas adecuadas para nuestro objeto de estudio, ya que no es de sus respuestas de lo que depende que el conjunto de la ilustración sea fantástico. Es fantástico porque mediante una serie de mecanismos visuales rompe con una cierta idea preconcebida de realidad. En este caso, una realidad en la que nada físico, sea un animal o una divinidad antediluviana, puede emerger de la pantalla de un ordenador como si surgiera de un estanque.

Observada bajo este mismo prisma, la obra de Joan Fontcuberta *Milagro de la cefalopodización* (de la serie *Karelia: Miracles & Co.*, 2002; col. particular) [Fig. 27] no resulta fantástica por el tema que trata –un sacerdote ortodoxo sospechosamente parecido a las monstruosidades cósmicas imaginadas por Lovecraft–, sino por el hecho de ser una fotografía, una imagen obtenida con un aparato que, aparentemente, debería mostrar sin manipulación la realidad tal cual es, una realidad en la que es imposible que exista tal sacerdote. Àngel Quintana describe este viejo prejuicio sobre la fotografía con las siguientes palabras: «La imagen fotoquímica se encuentra condenada a una especie de régimen de inmanencia respecto a los fenómenos del mundo físico, que lo que muestra es el mundo sensible, no los misterios del espíritu que se esconde detrás de las apariencias» (2003: 55). Así, como sucede con el sacerdote de Fontcuberta, cuando la cámara registra algo imposible, acontece la incomodidad ontológica de lo fantástico. Esto es, recordemos,

⁹⁷ «En las leyendas medievales de Europa occidental, monstruo marino al que se consideraba responsable de los naufragios y los hundimientos. Con sus enormes tentáculos de un kilómetro y medio de longitud arrastraba las naves hasta el fondo del mar. Kraken fue una versión actualizada de Leviatán, la serpiente marina hebrea que, a su vez, procedía de la cananea Lotan» (COTTERELL, 1990: 213). En la contemporaneidad, se populariza a partir de su descripción en la historia natural de Noruega escrita en danés por Erik Ludvigsen Pontoppidan *Det første Forsøg paa Norges naturlige Historie* (1752).

precisamente lo que ocurre en la narración de H. P. Lovecraft “El modelo de Pickman”, a la que ya nos hemos referido antes [v. p. 37].



Fig. 27. Joan Fontcuberta, *Milagro de la cefalopodización* (2002).

Como sucede con las obras literarias, un modo de clasificar los productos de las artes visuales es el temático –muy especialmente en la pintura–, dando lugar a los géneros tradicionales: el retrato, el paisaje, la pintura de historia o la marina, entre otros. Desde el punto de vista del género, por tanto, prima aquello mostrado –un personaje, real o no, en el caso del retrato; una batalla, un juramento o cualquier otro hecho relevante en el de la historia; una vista de la costa en el de la marina, etc.–. Su núcleo fundamental es una generalidad que, aunque pueda cambiar notablemente en sus múltiples plasmaciones específicas, sujetas a vaivenes temporales, culturales y geográficos, e incluso a las modas y las exigencias del mercado artístico, se mantiene inalterada e inalterable en su esencia: «Los géneros, en efecto, constituyen tradiciones temáticas, de modo que los bodegones o desnudos constituyen variaciones en torno a una permanencia» (GUBERN, 2003: 29). Por supuesto, en función de los contextos histórico-culturales y sus demandas, cada género desarrolla a su alrededor una serie de convenciones formales que a menudo pueden llegar a ser observadas con notable disciplina –las grandes dimensiones en el caso de la pintura de historia durante el siglo XIX, o el formato apaisado en el de la marina, etc.–, pero no es la manera de mostrar lo que distingue un género de otro, sino un tópico o motivo constitutivo.

La mirada metodológica y conceptual que reclama la tensión realidad-otredad de lo fantástico rehúye los planteamientos de género, en tanto que los supera en cuanto a alcance: tal tensión propone miradas críticas sobre la realidad y el lugar que las personas ocupamos en ella, visiones que no pueden depender simplemente de si en sus imágenes aparece un motivo u otro. Más allá del género, pues, lo fantástico despliega los planteamientos de la categoría estética. Esto es, de un *ethos* afectivo determinado, unas estructuras formales que susciten un rango de reacciones específicas y un sistema de valores que permitan enjuiciar las obras en función de si consiguen alcanzar el *ethos* o no, ya que la categoría estética, en su amplitud y capacidad para poner en relación significantes y significados, siempre implica una cierta mirada sobre la propia realidad.

En tanto que el arte fantástico implica una visión determinada sobre el mundo, sus fenómenos y, sobre todo, sus límites, elaboraremos nuestra definición funcional de arte fantástico, por tanto, desde coordenadas de categoría estética y no de género. En este contexto conviene recuperar y contestar a la siguiente afirmación de Walter Schurian, según la cual el arte fantástico «no ha existido como tal: no ha sido ni corriente, ni escuela, ni empeño común. Solo desde la perspectiva contemporánea se lo puede considerar un género» (2006: 7). En primer lugar, tal como reconocen otros estudiosos del arte fantástico como Johann Muschik, se puede hablar de agrupaciones de artistas alrededor del hecho fantástico –es el caso de la Escuela vienesa del Realismo fantástico [v. el apartado “2.1.3. De la especificidad del grupo a lo Otro como denominador común”, desde la p. 63]–; en segundo lugar, es cierto que a menudo las agrupaciones y categorizaciones relacionadas con el arte en general, y no únicamente con el fantástico, se han llevado a cabo *a posteriori*, pero como ocurre con tantas otras catalogaciones y taxonomías, su sincronía con los hechos descritos no determina en absoluto su validez; por último, no es solo se pueda considerar lo fantástico como género, sino que también es aceptado ampliamente como categoría estética:

la idea de lo fantástico que aquí propongo tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género. Por ello [...] esta concepción de lo fantástico como categoría estética permite ofrecer una definición de carácter multidisciplinar, válida tanto para la literatura y el cine como para el teatro, el cómic, los videojuegos y cualquier otra forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible caracterizador de lo fantástico (ROAS, 2011B: 10).

De hecho, si David Roas plantea lo fantástico en términos de categoría estética, otros como Anne Souriau, por ejemplo, lo describen incluso como esfera de categorías estéticas –conjunto de categorías estéticas con vínculos entre ellas–⁹⁸ (1998: 571).



Fig. 28. Francis Picabia, *La revolución española* (1937).



Fig. 29. Antoine Wiertz, *El entierro apresurado* (1854).

Ahondando en la necesaria separación entre género y categoría estética, podemos echar mano de un par de ejemplos que, pese a participar de un tema –la muerte– y de un subtema –los muertos que retornan– fácilmente asociables a lo fantástico, y de una categoría estética cercana al arte fantástico –lo macabro– [sobre esta cuestión ahondamos en el apartado siguiente, “2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico”, desde la p. 115], no necesariamente tienen porqué yuxtaponerse a lo fantástico. Es el caso de las pinturas de Francis Picabia *La revolución española* (*La révolution espagnole*, 1937; col. privada) [Fig. 28] y de Antoine Wiertz *El entierro apresurado* (*L’inhumation précipitée*, 1854; Musée Wiertz, Ixelles) [Fig. 29]. En *La revolución española*, la aparición de muertos vivientes no implica la irrupción de lo imposible, ya que la insistencia de elementos iconográficos relacionados con un cierto tipismo pintoresquista conjugados con la ironía que destilan las figuras, así como la fecha de ejecución de la pieza y el propio título, hacen pensar más bien en un ácido retrato alegórico de la España sumida en la Guerra Civil. En este caso, por tanto, lo macabro se pone al servicio de esa dimensión metafórica de lo imposible –aquí, los muertos vivientes– usualmente contraria a la

⁹⁸ El concepto de “esfera de categorías” se debe a Friedrich Theodor Vischer y su *Estética o ciencia de lo bello* (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846-1857), de raíz hegeliana.

literalidad de lo imposible fantástico. De hecho, la categoría estética de lo grotesco [v. p. 121], también presente en esta obra de Picabia, refuerza la clave simbólica que aleja la obra de lo fantástico, ya que, como explica David Roas en “La risa grotesca y lo fantástico”, lo grotesco constituye una combinación de risa y horror a menudo utilizada en el arte como hipérbole para intensificar un determinado mensaje crítico y no tanto para enfatizar la presencia disruptiva de lo imposible (v. 2010E).

También induce al error *El entierro apresurado*. Como señala Louis Vax, lo macabro está especialmente presente en la obra de Wiertz, pero «Con el abuso de formas gastadas y su falta de confianza en la realidad, se opone a la fórmula del género fantástico realista que había enriquecido al arte flamenco desde la época de Bosch [El Bosco]» (1973: 54)–, pues sus trabajos, frecuentemente irónicos, tienden o bien a una dimensión simbólica, como en su célebre *Dos chicas, o la bella Rosine (Deux jeunes filles, ou la belle Rosine, 1847; Musée Wiertz, Ixelles)*, o a jugar con el espectador. Es el caso de *El entierro precipitado*, donde la imagen hace pensar en un resucitado o un vampiro hasta que se lee en el ataúd «Mort du choléra. Certifie par nous Docteurs», desvaneciéndose lo imposible para entrar en otra dimensión, la del humor negro e, incluso, la crítica social hacia esos doctores que, en la época del artista, certifican con demasiada ligereza.

En las páginas de este apartado hemos argumentado que lo fantástico puede ser tanto un género como una categoría estética, y cómo nosotros abordamos el arte fantástico desde el prisma de lo segundo. Llegados a este punto, conviene, pues, hacer una concreción por lo que respecta a la noción de “estilo”, que junto con el género y la categoría estética es una de las formas de aproximación al arte como fenómeno cultural y social más fecundas y aceptadas en el ámbito académico y los circuitos artísticos.

Del latín *stīlus* (“estaca”, “varilla” y “punzón para escribir”, a partir del cual, por metonimia, pasa del objeto a la acción, describiendo “manera de escribir”), por “estilo” entendemos lo que Henri Focillon define en *La vida de las formas (La vie des formes, 1937)* como «un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque» (1981: 11), mientras que la categoría estética es un conjunto congruente e ilativo de reacciones ante una serie de obras artísticas que pueden pertenecer a esferas formales –estilos– muy distintas entre sí. El estilo, por tanto, es el carácter propio de un artista, de un conjunto de artistas, de un momento y lugar, etc., y conviene tener en cuenta que, aunque cercano a los términos “gusto” y “manera”, no designa exactamente lo mismo:

“gusto” se refiere más a la sensibilidad estética, que lleva a preferir unos rasgos sobre otros; “manera”, a un modo de acción (y con frecuencia de acción consciente y deseada) en la creación y realización de las obras; y “estilo”, a las formas de las propias obras y a la unidad fundamental de sus características dominantes (SOURIAU, 1998: 540).

En tanto que categoría estética, el arte fantástico difícilmente permite hablar de “artistas fantásticos”. Esta afirmación no debería sorprender, del mismo modo que tampoco hablamos de artistas de lo bello o de lo sublime, por mucho que reconozcamos la búsqueda de la belleza en los mármoles neoclásicos de Antonio Canova o de lo sublime en los paisajes románticos de Caspar David Friedrich. Así, y siempre en virtud de su tensión realidad-otredad constitutiva, es posible inferir que lo fantástico es “anestilo” –a partir del prefijo de origen griego *an-* (ἀν-), que denota privación o negación– en el sentido en el que Irène Bessièrre, tomando como referencia la teoría de las “formas simples” de André Jolles (v. 1930), lo entiende como “contraforma” en un ámbito literario que nosotros podemos extrapolar al de las artes visuales:

No existe un lenguaje fantástico en sí mismo. Según las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por ese discurso que descompone desde el interior (2001: 95).

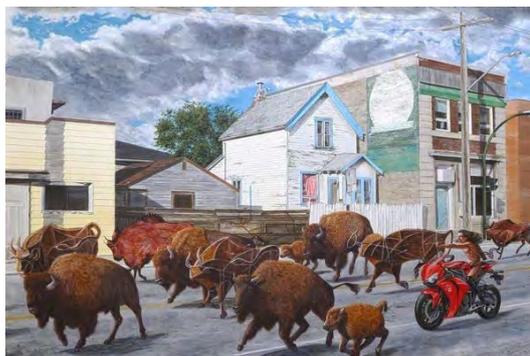


Fig. 30. Kent Monkman,
La caza (2014).

Con esta misma idea juega Kent Monkman en pinturas como *La caza* (*The Chase*, 2014; col. particular) [Fig. 30], en la que los bisontes que corren en estampida por la calle de un pueblo o ciudad norteamericano están pintados mediante estilos diversos; sean bisontes representados mediante el hiperrealismo *camp* [v. p. 126] que caracteriza al artista o bisontes con reminiscencias prehistóricas, inquietan porque han irrumpido con su salvaje naturaleza en el ordenado y civilizado entorno de un hombre blanco no solo

desaparecido, sino probablemente sustituido por los indios aborígenes representados por el cazador que, en un desasosegante alarde de apropiación, en vez de montar un caballo, conduce una moto de gran cilindrada. El aspecto fantástico de esta obra de Monkman radica en la subversión de la hegemonía blanca en favor de un poder nuevo –o antiguo, según se mire–, el de los pueblos autóctonos americanos, independientemente del estilo que utilice para explicar la obra; otra cuestión añadida es que, en este caso, la mezcla de tipos de figuración distintas en una misma imagen –la hiperrealista y la geometrizable– rompen con la ilusión de un mundo diegético coherente, lo que no solo refuerza el mensaje político, sino que lo hace intensificando el efecto inquietante de lo fantástico.⁹⁹

Dicho de otro modo y como conclusión del presente apartado, lo fantástico es una categoría estética capaz de echar mano de cuantos recursos estilísticos sean necesarios –de ahí que no pueda afirmarse que es un estilo concreto–, siempre y cuando sirvan a su afán y razón de ser, a su *ethos*, a su forma de entender la realidad, que es aquella en la cual ha irrumpido lo Otro capaz de desestabilizar todos los límites establecidos por nociones como las de “normalidad” y “sentido común”.

⁹⁹ De entre otros numerosos ejemplos del uso por parte del artista de este mismo recurso visual –tanto en pintura como en instalaciones–, destacamos los acrílicos, también de 2014 y ambos en colecciones particulares, *Viendo rojo (Seeing Red)* y *Mala medicina (Bad Medicine)*, en los que, en medio de escenas articuladas mediante su hiperrealismo *camp*, Kent Monkman incluye figuras representadas a partir de figuraciones propias de las obras de Pablo Picasso o Francis Bacon, respectivamente.

2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico

¡Ah! ¡Las Ideas son seres vivos!... El conde había trazado en el aire la forma de su amor, y era preciso que ese vacío se llenara con el único ser que le era homogéneo; de otro modo, el Universo se hubiera venido abajo. En ese momento tuvo la impresión definitiva, simple, absoluta, de que *Ella tenía que estar allí, en la habitación.*

Villiers de l'Isle-Adam, "Vera" (1854).

Entendido el arte fantástico como categoría estética, y en el marco de la tensión realidad-otredad, es necesario examinar, aunque sea brevemente y no de forma exhaustiva, los vínculos, paralelismos y contrastes con otras categorías y conceptos estéticos, estén directamente relacionados con lo sobrenatural o no. Tal ejercicio nos permite recordar, como hace Louis Vax, que cualquiera de las figuras y situaciones de lo imposible pueden tratarse en el arte tanto desde una categoría estética como desde otra; por ejemplo, advierte, el Diabolo es susceptible de ser representado mediante maneras cómicas, trágicas, fantásticas, elegíacas... (1973: 24).

Valgan como ejemplo introductorio las pinturas de Francisco de Goya *Vuelo de brujas* (c. 1797-1798; Museo Nacional del Prado, Madrid) [Fig. 31], de José Carlos Naranjo *Brujos en el aire* (2012; col. particular) [Fig. 32], y de Kent Monkman *Figuras masculinas resistiéndose al encarcelamiento* (*Male Figures Resisting Incarceration*, 2019; col. particular) [Fig. 33]. Siguiendo el patrón compositivo de dos registros visuales, uno para la representación del mundo convencional en la sección inferior, y otro para la revelación de lo imposible en la sección superior, expuesto en el anterior apartado "2.2.2. Lo fantástico: género, categoría estética, y anestilo" [desde p. 101, v. especialmente la nota 95], nos encontramos frente a tres imágenes en las cuales lo sobrenatural se superpone –literalmente– a la normalidad cotidiana, cuestionando así la idea preconcebida de lo real que compartimos como espectadores y generando en cada uno de nosotros la inquietud individual propia de la tensión realidad-otredad. Sin embargo, pese a tratarse de tres pinturas que podemos englobar en la categoría estética de lo fantástico, al mismo tiempo participan de tres de las categorías que en estas páginas consideramos, por un motivo u otro, afines al arte fantástico. En el primer caso, y como buen precursor de tantos elementos propios de la modernidad decimonónica, Francisco de Goya se

adentra en la representación de lo sublime romántico, de esa belleza conjugada con el horror que en la pintura propuesta queda plasmada en los gráciles cuerpos de unos seres, que, pese a su hermosura, se revelan terribles en la magnificencia de su oscuro poder. En el segundo, la categoría con la que se hilvana lo fantástico es la de la fealdad, convocada por José Carlos Naranjo mediante el revuelo de desagradables pájaros –en su angustiada extrañeza, a todas luces no de este mundo–, una fría y oscura paleta ejecutada mediante pinceladas deliberadamente libres, una pose del protagonista poco favorecedora y terriblemente expresiva en cuanto a un miedo o, al menos, una prevención palpable por lo que respecta tanto al horror del plano superior como a las luces que le persiguen y que se encuentran en el mismo plano extradiegético de los espectadores. Tras la gravedad sublime del primer ejemplo y el verismo feísta del segundo, el tercer ejemplo se introduce en lo *camp* del ya citado artista Kent Monkman, un desafío *queer* a la normalidad blanca y patriarcal norteamericana a través de una pintura preciosista y ornamental al servicio de temas críticos e irreverentes y en la que lo cómico se conjuga sin dificultad con lo fantástico y el compromiso ético. Aunando las tres imágenes, destacamos, además, su filiación, ya que las dos obras del siglo XXI constituyen claros homenajes a la pintura de Goya: en el caso de *Brujos en el aire* aludiendo a *Vuelo de brujas*, y en el de *Figuras masculinas resistiéndose al encarcelamiento* al desasosegante fondo de *El corral de locos* (1794; Meadows Museum, Dallas).



Fig. 31. Francisco de Goya, *Vuelo de brujas* (c. 1797-1798).



Fig. 32. José Carlos Naranjo, *Brujos en el aire* (2012).



Fig. 33. Kent Monkman, *Figuras masculinas resistiéndose al encarcelamiento* (2019).

La primera categoría con la que conviene medir lo fantástico es, naturalmente, la belleza, ya que a menudo se ha tenido la percepción de que el arte, al menos en su máxima expresión, copia a la naturaleza, y de que la categoría estética privilegiada con la que lo consigue es la de lo bello. De hecho, tanto una afirmación como la otra han constituido dos de las bases más sólidas sobre las que se ha asentado la teoría del arte y la estética en sus respectivos análisis del hecho artístico; en palabras de Władisław Tatarkiewicz en su célebre ensayo *Historia de seis ideas (Dzieje sześciu pojęć, 1976)*:

Durante siglos predominó en Europa una única Gran Teoría de la belleza, y algo parecido sucedió con el arte. La Gran Teoría de la belleza mantenía que la belleza es la disposición de las partes, y la gran teoría del arte (llamémosla, más bien, la Vieja Teoría, pues hoy en día no tiene mucha importancia), sostenía que el arte es la imitación de la realidad (1992: 309).

De este modo, no es extraño que haya habido intentos de reivindicar la relación entre lo fantástico y la belleza en una alianza de categorías, por así decirlo, que legitima y otorga prestigio. Louis Vax, en la conclusión de su *Arte y literatura fantásticas*, para defender la relación entre lo fantástico y la belleza, exige la distinción entre belleza natural o de lo representado y belleza artística o de la representación, remitiéndose al carácter no utilitario de la belleza.¹⁰⁰ Aunque no lo explicita, Louis Vax ronda la asociación platónica de belleza, bondad y verdad, y, así, niega el supuesto carácter pernicioso del arte fantástico –aquel que tendría que ver con el los sentidos etimológicos del término “fantástico”, relacionados con imágenes mentales– mediante el argumento según el cual el arte, que no es engaño, no es el culpable de los usos indebidos en los que haya podido verse envuelto.

Por otro lado, existe un tipo de belleza menos cándida, una que, incluso, hace estremecer de temor y con la que el arte fantástico comparte fuertes lazos. Nuevamente Louis Vax defiende que la obra de arte fantástico trasciende lo anecdótico y conquista su

¹⁰⁰ En esta misma línea, Ernst H. Gombrich ofrece un ejemplo especialmente ilustrativo: «Quan el gran pintor flamenc Rubens va fer un dibuix del seu fill [se refereix a *Retrato de su hijo Nikolaus Rubens con collar de coral (Nikolaus Rubens mit Korallenschnur, c. 1619; Albertina, Viena)*], segurament se sentia orgullós de l'aspecte cofoi del nen i volia que nosaltres també l'admiréssim. Però aquesta inclinació als temes bonics i atractius pot convertir-se en un escull si ens porta a rebutjar obres que representen un assumpte menys atractiu. És evident que el gran pintor alemany Albrecht Dürer va dibuixar la seva mare [se refereix a *Barbara Dürer, la madre del artista (Barbara Dürer, die Mutter des Künstlers, 1514; Staatliche Museen, Berlín)*] amb la mateixa devoció i amor que Rubens sentia pel seu fill molsut. El seu estudi fidel de la cara aclaparada d'inquietuds ens pot afectar de tal manera que ens faci apartar-ne els ulls... i tanmateix, si lluitem contra la repugnància primera, serem molt ben recompensats, perquè el dibuix de Dürer, amb la seva sinceritat tremenda, és una gran obra. De fet, aviat descobrirem que la bellesa d'un quadre no rau, en realitat, en la bellesa del contingut» (1999: 15-18).

lugar en la cultura porque es capaz no solo de expresar el horror –previsible en un arte que pone en crisis la realidad, podemos añadir–, sino también la belleza (1973: 22). En las palabras del profesor emérito de la Universidad de Nancy resuena la referencia a esa categoría estética tan importante para la cultura europea de los siglos XVIII y XIX que llamamos “sublime” y que, como el vampiro, seduce y, al mismo tiempo, espanta; dice debatiéndose entre la fascinación y el espanto el protagonista de *Confesiones de un vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1976), de Anne Rice: «Era la niña más hermosa que yo jamás había visto y ahora deslumbraba con el fuego frío de un vampiro» (1994: 107)–. Las acepciones cotidianas de la palabra “sublime” remiten a algo “excelso”, “eminente”, “dotado de extremada nobleza, elegancia y gravedad” [RAE], mientras que el sentido habitual que se le da al término en estética es el que, a partir de planteamientos helenísticos en el *Tratado de lo sublime* (*Περὶ Ὑψους*, s. I d. C., anónimo), fija sobre todo del Romanticismo alemán y que Edmund Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), define como:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir (1995: 29).

Dicho de otro modo y usando un ejemplo de Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* (*Critik der Urteilskraft*, 1790), lo sublime es la mezcla de belleza y horror ante algo como una tormenta, que fascina y sobrepasa a un tiempo:

Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra capacidad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza (1991: 204).

Avanzando en la relación de lo fantástico con otros principios estéticos, conviene recordar que no todo el arte aspira a imitar la naturaleza, porque no es en la realidad sensible donde encuentra todos los referentes a representar y, mucho menos, a reproducir

con exactitud de amanuense [v. el apartado “3.1.1. Lo real, la mimesis, y el realismo como subversión”, desde la p. 237]. Por otro lado, existen muchas otras formas artísticas de acercarse a la realidad, sea lo que sea lo que designe la palabra “realidad”, de modo que, además de la belleza y su poderoso marco de acción, los artistas, independientemente de que opten por estilos más o menos naturalistas, cuentan con otras categorías estéticas con las que compartir sus percepciones del mundo. Precisamente, desde el punto de vista de Walter Schurian, la capacidad subversiva del arte fantástico se manifiesta mediante su acercamiento a la fealdad y lo *kitsch*, categorías estéticas tradicionalmente contrarias a la belleza:

Alcanzado el final del milenio “el buen gusto” carece por completo de valor y el consenso de tres mil años de historia del arte ha quedado definitivamente obsoleto. Entre los artistas fantásticos prima el arte llamativo, chillón, directo, incluso la fealdad artística. [...] El artista pone a prueba la capacidad de resistencia de un público al que, gracias a los medios de comunicación, no puede serle ajena ninguna perversión, ninguna abyección, ningún horror (2006: 22-23).

Alejándonos progresivamente de la trascendencia y el idealismo implícitos en lo bello y en lo sublime, cabe recordar que la representación de la realidad enfrenta a los artistas al reto de abordar el mundo en toda su extensión –al menos, teóricamente, ya que a la práctica están obligados a acabar seleccionando una parte–. De ahí que las diferentes corrientes denominadas popularmente “realistas”, aunque aquí preferimos el término “naturalistas” para evitar las confusiones con la especificidad del movimiento artístico decimonónico del Realismo, tiendan a una representación habitualmente liberada de las ataduras, prevenciones y prejuicios propios de los ideales y las idealizaciones vinculados a la noción belleza. Esta amplitud de posibilidades de los recursos naturalistas es la que Walter Schurian entiende precisamente como vía hacia lo fantástico. Para el profesor alemán, el arte fantástico puede retratar lo doloroso, lo brutal y lo incomprensible, tal como, desde su punto de vista, sucede con los artistas Richard Oelze, Rudolf Schlichter, Salvador Dalí y la esotérica Leonor Fini (2006: 20). En otras palabras, la plasmación dura de la realidad puede conducir, mediante la hipérbole, al efecto fantástico.

En este sentido, estando los posicionamientos estilísticos dentro del rango del naturalismo comprometidos con una realidad en la que no todo es bello y, de hecho, muy poco es ideal, en ocasiones se ha apuntado, dando una vuelta de tuerca a la Vieja Teoría referida por Tatarkiewicz, que el Realismo y sus espacios afines son tipos de arte especialmente inclinados hacia la fealdad, la vulgaridad y lo grotesco. Nuevamente, la

experiencia demuestra que generalizar es peligroso, ya que existen artistas dentro de esa amalgama tan compleja que es la representación fidedigna del aspecto externo de la realidad que destacan por la delicadeza, capacidad poética y belleza con que retratan el mundo que los rodea: es el caso del pintor Jean-François Millet y la dimensión ética con que muestra la dignidad de las gentes del campo en obras tan icónicas como *Las espigadoras (Des glaneuses, 1857)* y *El Ángelus (L'Angélus, 1857-1859)*; ambas en el Musée d'Orsay, París).

Sea como sea, lo cierto es que el ámbito de lo fantástico, en su compromiso con lo real, también encuentra un lugar cómodo en la categoría estética de lo feo. De hecho, para Walter Schurian, el arte fantástico de final del s. XX tiende especialmente hacia la fealdad y lo radical: empujan hacia el horror las imágenes de infancias terribles de Gottfried Helnwein y las monstruosidades cinematográficas de H. R. Giger, así como la ironía de Maurizio Cattelan y la perversidad con la que de los hermanos Chapman exploran los límites de los espectadores y de la sociedad que los acoge (2006: 22-23).

La fealdad tradicionalmente se ha explicado como oposición a la belleza, pero, tanto la una como la otra pueden tener que ver con el punto de vista de los individuos y las sociedades; Umberto Eco, en su célebre *Historia de la fealdad (Storia della bruttezza, 2007)*, cita la narración de ciencia ficción “El centinela” (“Sentry”, 1954) de Fredric Brown precisamente para llamar la atención sobre este extremo:

Estaba empapado, lleno de barro, hambriento y helado y a ciento cincuenta mil años luz de casa.

La luz procedía de un extraño sol azul, y la gravedad, el doble de la habitual para él, dificultaba cada movimiento.

[...]

Y entonces vio que uno de ellos se arrastraba hacia él. Apuntó y disparó. El extraterrestre emitió aquel sonido horrible que todos hacían, y se quedó quieto.

Se estremeció a causa del grito y del aspecto del ser allí tendido. Se diría que uno tendría que acostumbrarse a ellos después de un tiempo, pero él no lo había logrado. Eran criaturas completamente repulsivas, con solo dos brazos y dos piernas, piel blanca enfermiza y desprovistos de escamas (2005: 299; también citado a partir de una traducción distinta en ECO, 2011: 12-15).

Del mismo modo, el sorprendente final del episodio 6 de la 2ª temporada de *La dimensión desconocida (The Twilight Zone, serie creada por Rod Serling, 1959-1964)*, titulado “El ojo del que mira” (“The Eye of the Beholder”, dir. Douglas Heyes, 1960), revela cómo la protagonista, Janet (interpretada por Maxine Stuart), de quien esperamos que bajo las vendas que cubren su rostro sea una criatura monstruosa, resulta ser una bella

joven tan solo ante nuestro juicio, ya que en el mundo diegético del relato, los rasgos porcinos de todo el mundo la convierten en un sujeto repulsivo [Fig. 34]. Así, la fealdad no solo se opone a la belleza, sino que también puede alejarse de lo normal o lo aceptado, y causa un efecto de disgusto que puede llevar incluso hasta la repulsión, el horror o el terror (ECO, 2011: 19), del mismo modo que con frecuencia se asimila al mal moral, como argumenta Karl Rosenkranz en *Estética de lo feo* (*Ästhetik des Häßlichen*, 1853). Nada de ello es extraño en el contexto de lo fantástico, que, como vemos, mediante la tensión realidad-otredad pone en crisis la noción de normalidad y, con tal desafío, se sitúa a menudo en lo que el imperio biempensante de lo aceptable considera como malo.¹⁰¹



Fig. 34. “El ojo del que mira”
(*La dimensión desconocida*, ep. 6, 2ª temp., 1960).

Cercana a la fealdad se encuentra la categoría estética de lo grotesco, que Anne Souriau define como una mezcla de lo bufo –de comicidad grosera o afectada, pero no excesiva–, lo fantasioso, lo extravagante –donde lo chistoso se une a la excentricidad– y lo pintoresco –de formas curiosas en las que lo superficial deviene autosuficiente– (1998: 632).¹⁰² Existen interesantes monografías al respecto que ofrecen espacios cercanos a lo fantástico, de entre las cuales destacamos un análisis clásico como el de Wilhelm Michel,

¹⁰¹ Gérard Lenne trata la cuestión de forma clara en su análisis de lo fantástico como género cinematográfico: «El cine “fantástico”, por otra parte, se entiende muy bien a partir de estos niveles; las variaciones (de la alternancia a la simultaneidad) entre fealdad física y fealdad moral se convierten en tema propio de films –el sublime *Freaks* [dir. Tod Browning, 1932] resulta el más ejemplar– cuya cuestión esencial, como en *King Kong* [dir. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933] o en *The Night of the Hunter* [dir. Charles Laughton, 1955], se sitúa en estos términos: “¿Cuáles son los verdaderos monstruos?”» (1974: 23-24).

¹⁰² Es interesante destacar como el mayor John Hall-Edwards, en un intercambio epistolar con el teosofista Edward L. Gardner sobre el caso de las fotografías de hadas de Cottingley, supuestamente reales [v. apartado “2.2.6. Lo sobrenatural aceptado: el arte daimónico”, desde la p. 195], hace referencia a la cualidad pintoresca de las imágenes de seres feéricos –desde su punto de vista, imposibles–: «No hay duda de que educar a los niños de modo que éstos aprecien las bellezas de la naturaleza es algo que se puede hacer sin alimentar su imaginación con absurdos y sensiblería es excesivas, aunque sean pintorescas» (citado en CONAN DOYLE, 1998: 63).

titulado *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst* (1919; v. 2015), el también influyente de Wolfgang Kayser *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura (Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, 1957; v. 2010)*, y otro mucho más reciente como el de Frances S. Connelly *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego (The Grottesque in Western Art and Culture: The Image at Play, 2012)*, donde leemos: «Lo grotesco es, en verdad el juego de la imagen en acción, su amor y reverencia ofrecen un antídoto de bienvenida a cualquier forma de pensamiento convencional» (2015: 21). Como afirma Roland Paulsen en *Representations of Revolution (1789-1820)*, lo grotesco es la estética de elidir la diferencia (1983: 7), aseveración que reivindica tanto el poder del arte en general por encima de cualquier forma de canon, como del aspecto subversivo del arte grotesco en particular, inclinación a la disidencia que encaja plenamente con lo fantástico –aunque, como veremos, planteando también importantes diferencias–. David Roas, en el artículo “El cuerpo grotesco en el siglo XIX: Entre el horror y la risa” afirma que uno de los logros de lo grotesco fantástico –porque puede haber mucho grotesco que no lo es, si no se cumple la condición básica de un imposible en fricción con la realidad– es el enfrentamiento contra un mundo referencial que no es tan monolítico como parecía: «Una visión distorsionada y caricaturesca de la realidad que implícitamente metaforiza la idea moderna del mundo (y el ser humano) como una entidad caótica y sin sentido» (2012: 31).

No es extraño, pues, que para Marcel Brion exista una importante tendencia en el arte fantástico hacia la categoría estética de lo grotesco: «Le grotesque cõtoie facilement le terrible dans ces représentations, pour le même raison qui poussait le Moyen Âge à ridiculiser le Diable, et à le traiter, dans le fabliaux, comme un benêt que dupaient sans effort les paysans» (1989: 7). Por su parte y en referencia a James Ensor, dice Louis Vax: «Lo grotesco está más cerca de lo fantástico que la solemnidad macabra de los espectros tradicionales», precisamente porque el artista «alcanza lo fantástico a partir de lo verdadero y de lo humano» (1973: 57), en alusión a esa especie de verdad sobre la realidad que parece emanar de la exageración grotesca –siempre según una visión de lo grotesco donde prima la dimensión carnavalesca, muy en la línea de estudios como los de Mijail Bajtín y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1965; v. БАЖТÍN, 1998)*–.

Sin embargo, vuelve a ser David Roas quien es más cuidadoso a la hora de establecer los límites entre lo fantástico y lo grotesco, ya que una cosa es que ambas

categorías compartan espacios y estrategias, e incluso un cierto escepticismo irónico para con la realidad, y otra que se superpongan entre ellas –las categorías, al fin y al cabo, si atendemos a la raíz kantiana del término, no dejan de ser fronteras que, si coincidieran exactamente entre ellas, no tendrían razón de ser–. A partir del del recorrido histórico y necesariamente mutable del concepto de lo grotesco, Roas sintetiza en el ya citado trabajo “La risa grotesca y lo fantástico” sus dos elementos constitutivos: la risa y el horror –o reacciones cercanas, como la inquietud o el asco, matiza– (2010E: 21); el miedo, elemento central para lo fantástico, se ve contrarrestado por la risa, que causa un efecto distanciador:

A diferencia de lo grotesco, lo fantástico nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos, para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano. Y eso convierte a dicho fenómeno en imposible, y, como tal, inexplicable, incomprensible. En otras palabras, el fenómeno fantástico supone una alteración del mundo familiar del lector, una transgresión de esas regularidades tranquilizadoras a las que antes me refería.

Lo grotesco, en cambio, revela su verdadera cara: caótica, ridícula y sin sentido (2010E: 30).

Así, por mucho que, como señala Brion, tanto el arte grotesco como el arte fantástico puedan poner en crisis una cierta noción preconcebida de lo real –de ahí un sesgo crítico y de ningún modo escapista que no nos cansamos de reivindicar–, la brecha insalvable entre lo uno y lo otro, según puntualiza Roas, se sitúa en el siguiente juego de relaciones: lo que en lo grotesco es un elemento absurdo en un mundo inverosímil, en lo fantástico es un elemento imposible –no absurdo, sino disonante– en un mundo verosímil (2010E: 26). Por tanto, en el análisis del fenómeno artístico desde la perspectiva de la categoría estética, constatamos nuevamente hasta qué punto las claves se encuentran no tanto en los modos de representación del mundo, sino de percepción y, aún más, de construcción del mismo –lo que, nuevamente y como ya hemos abordado en el apartado anterior, refuerza nuestra defensa de lo fantástico más en términos de categoría estética que de género–.

Aledaño a lo feo y lo grotesco se encuentra lo macabro, que se complace en la muerte y sus estragos (v. GIOVANNINI, 1998; y NÚÑEZ FLORENCIO Y NÚÑEZ GONZÁLEZ, 2014), como sucede en las sombrías pinturas del polaco Zdzisław Beksiński y el mexicano José Manuel Schmill, en títulos de José Gutiérrez Solana como *El espejo de la muerte* (c. 1929; col. Grupo Santander) o, mediante un lenguaje formal mucho más

cercano a la belleza clásica, las inquietantes puestas en escena de la fotógrafa granadina Rocío Verdejo. Cuando la muerte se une a lo imposible es factible que se dé lo fantástico, aunque también con prevenciones. Así, las imágenes de cadáveres levantándose de la tumba, como aquellos terribles que aparecen en la tetralogía fílmica que Amando de Ossorio dedica a una terrorífica suerte de templarios resucitados –*La noche del terror ciego* (1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975)– y que dejan algunas imágenes memorables y truculentamente macabras del fantaterror español:¹⁰³ «Jinetes de ultratumba acechan en la oscuridad. Una hermosa imagen ralentizada nos transmite la naturaleza fantasmal de un grupo de caballeros con aspecto medieval y perversas intenciones» (CUÉLLAR ALEJANDRO, 2015: 166) [Fig. 35]. En ocasiones como esta, lo fantástico y lo macabro se unen necesariamente a otras categorías, como la de lo fantasmagórico, que se define «por la ambigüedad radical entre el ser y la apariencia, y la incertidumbre entre lo real (diegético) y lo imaginario o ilusorio» (SOURIAU, 1998: 570); nos volvemos a referir a lo fantasmagórico más adelante [desde p. 135].



Fig. 35. *La noche del terror ciego* (dir. Amando de Ossorio, 1972).



Fig. 36. *Nosferatu, vampiro de la noche* (dir. Werner Herzog, 1979).

David Roas recuerda que la representación de la muerte y sus diferentes manifestaciones implica la no humanidad más radical, lo Otro en sentido más estricto (2001B: 9).¹⁰⁴ No obstante, como sucede con el resto de categorías, en el caso de lo

¹⁰³ Por “fantaterror” entendemos el cine fantástico, de terror y de horror español producido especialmente entre los 60 y los de los 70 (v. ROMERO, 2002; HIGUERAS FLORES, 2015; HIGUERAS FLORES, 2016; y el cap. “Spanish exploitation” en BACH, 2015: 418-451).

¹⁰⁴ En esta línea se expresa Masahiro Mori: «A dead person’s face may indeed be uncanny: it loses color and animation with no blinking. However, according to my experience, sometimes it gives us a more comfortable impression than the one given by a living person’s face. Dead persons are free from the troubles

macabro la yuxtaposición con lo fantástico solo se da cuando existen elementos en la obra que minen la seguridad en la realidad convencional. Esto deja fuera de nuestro objeto de estudio auténticas proezas de lo macabro, como esa especie de necroarte ejercido durante siglos por determinados órdenes religiosos y que legan puestas en escena especialmente perturbadoras porque se basan no en la representación de los muertos, sino en la presentación directa de sus restos, como el Osario de Sedlec, en la República Checa, o las Catacumbas de los Capuchinos de Palermo. Otra cuestión, por supuesto, es la interpretación que de estos monumentos macabros se pueda hacer en obras sucesivas: especialmente efectivo emocionalmente es el uso que hace el director Werner Herzog de los cadáveres momificados de las catacumbas sicilianas al inicio del film *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) [Fig. 36], que, mediante su desasosegante realidad y el patetismo de su horror, sitúan al espectador en el espacio de fascinación morbosa necesario para contemplar el desarrollo de la narración en su problematizadora dimensión fantástica.

En este territorio de lo liminar y lo transgresor, también podemos añadir categorías como el *kitsch* y, en su esfera, lo *camp* y lo *trash*. Para Walter Schurian lo *kitsch* «cobra vida gracias a la exageración y la pose, elementos inconfundibles del arte fantástico», y además «evidencia que en ocasiones la fantasía puede resultar arbitraria, disolverse en sí misma e incluso resultar cómica, particularmente cuando se excede en la superación de las barreras, lo cual, por otra parte, es inherente al arte fantástico» (2006: 32). Según el estudioso alemán, el arte fantástico está «en condiciones de reavivar la dinámica del arte, de hacer que florezca y mantenerlo lozano incluso cuando se ve amenazado por las estridencias del *kitsch*» (2006: 25).

La categoría estética de lo *kitsch*, tratada ya en estudios seminales como los de Hermann Broch “*Kitsch* y arte de tendencia” (“*Kitsch und Tendenzkunst*”, 1933) y “Notas sobre el problema del *kitsch*” (“*Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*”, 1951; v. 1970), Hans Reimann *Das Buch vom Kitsch* (1936) y Clement Greenberg “*Vanguardia y kitsch*” (“*Avant-Garde and Kitsch*”, 1939; v. 2002), se basa en la transferencia de valores, en considerar elevado lo vulgar ensalzando la imitación de las auténticas creaciones artísticas; en palabras de Dwight MacDonald, «*kitsch* es la obra que,

of life, and I think this is the reason why their faces look so calm and peaceful. In our mind there is always an antinomic conflict that if you take one thing you will lose the other. Such a conflict appears on one's face as troubles, and makes his, or her, expression less comfortable. When a person dies, he, or she, is released from this antinomy, and has a quiet expression. If so, then, where should we position this on the curve of the uncanny valley?» (citado en BALLESTRIERO, 2016: 108-109).

para lograr que se justifique su función estimuladora de efectos, se pavonea con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas» (citado en ECO, 2011: 404).

Por su parte, y como una forma de legitimación de la disidencia, especialmente desde la perspectiva y reivindicaciones del colectivo gay, lo *camp* implica transformar la frivolidad en seriedad, pero manteniéndose en la exageración, la marginalidad y en una cierta vulgaridad (ECO, 2011: 408), tal como sucede en el dibujo de tantas novelas gráficas del artista Nazario (Nazario Luque). Susan Sontag, en “Notas sobre lo *camp*” (“Notes on *camp*”, 1964), donde empieza afirmando que lo *camp* es una sensibilidad –de ahí, añadimos, que pueda haber llegado a erigirse en categoría estética, es decir, en un *ethos* determinado–, concluye de forma lapidaria: «La definición última de *camp*: es bueno porque es horrible» (1996: 376).



Fig. 37. Margaret Brundage, cubierta de *Weird Tales* (junio de 1937).

Como recuerda Jordi Costa en el catálogo de la exposición *Cultura porquería: Una espeleología del gusto* (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 20/5/2003-31/8/2003), lo *camp* y lo *trash* son reacciones diferentes ante la impermeabilidad jerárquica de la alta cultura, constituyendo una humorística «poètica del plaer estètic que recolza la celebració de l'error» (COSTA, 2003: 14 y 15), visible tanto en las pinturas con personajes de ojos enormes de Margaret Keane –cuya iconografía continúa, en cierto modo, en obra de Korehiko Hino– y los carteles de los *freak-shows* americanos, como en las cubiertas de tantas revistas *pulp* que han ilustrado narraciones fantásticas y de ciencia

ficción.¹⁰⁵ Por poner un ejemplo, en el número de junio de 1937 de *Weird Tales*, Margaret Brundage, una de las pocas representantes del colectivo femenino de *Pulp Coveristes*, ilustrando la narración “The Carnal God” de John R. Speer y Carlisle Schnitzer, muestra una escultura dorada cobrando vida y, con intenciones libidinosas, sometiendo a una víctima tan fascinada como aterrorizada [Fig. 37]. En esta escena imposible, muestra de arte fantástico unido a lo *trash*, además conviven otras categorías que examinamos más adelante, como lo exótico y lo siniestro –en su inventario temático de motivos siniestros, Sigmund Freud incluye las estatuas vivas, sobre las cuales Eugenio Trías comenta: «La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que algunas de las dimensiones más hondas del erotismo» (1996: 34)–.

Pese a lo que pudiera parecer, no es la categoría de lo mágico la que configura la fuerza visual de esta imagen –por otro lado, descrita mediante la característica torpeza técnica habitual en lo *trash*–. André Breton en *L’art magique* (1956), entiende por mágico algo parecido a lo fantástico, ya que para él implica la capacidad de aquellos artistas que a través del uso exacerbado de la imaginación –El Bosco, Grünewald, Arcimboldo, Valdés Leal, Füssli, Goya, Moreau, etc.– consiguen plasmar los aspectos ocultos del alma humana (v. BRETON, 1991). Ciertamente, la estética entiende que lo mágico también implica lo sobrenatural, pero, «aunque lo fantástico no siempre es terrible, tiene, no obstante, profundidades oscuras que no hay en lo mágico, que siempre es claro y ligero», porque «lo mágico repudia el terror y la angustia, mientras que lo fantástico los acepta» (SOURIAU, 1998: 573 y 755, respectivamente).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Reproducimos parte de la definición y explicación que da de los *pulps* Alberto García en su programa radiofónico *Verne y Wells ciencia ficción*: «Dícese de las revistas que utilizaban en las épocas de 1900 a 1950 material de celulosa barato, de pulpa. [...] Son de gran importancia porque gracias a ellas se asentará el género de terror, el de misterio, el de aventuras, y aparecerá de forma definitiva el de ciencia ficción. Son también de gran importancia porque gracias a ellas los primeros autores de estos géneros desarrollarán relatos, personajes, tramas e ideas que consolidarán los géneros. Y, por último, son de importancia porque gracias a las revistas *pulp* los lectores, los fans de los distintos géneros, podrán compartir sus opiniones, aportar relatos y hacer crítica de los mismos, y de ellos saldrán también autores noveles que se consolidarán con el paso del tiempo. Las revistas *pulp* siempre han sido consideradas como algo muy popular, el equivalente a nuestras novelas de “a duro”, con argumentos y tramas muy sencillas o con decorados muy simplistas, y, sin embargo, en esencia, son el estrato básico para el crecimiento de estos géneros en los Estados Unidos que potenciará al final la eclosión de la apuesta de las editoriales serias, por decirlo así, por los géneros de terror, fantasía y ciencia ficción» (2018: min. 26-29).

¹⁰⁶ Para una aproximación crítica y contemporánea al concepto de “magia”, v. el libro de Manuel Delgado *La Magia: La realidad encantada* (1992); para un acercamiento a la magia y el arte, v. la tesis doctoral de Roger Ferrer Ventosa *Mágica belleza: El pensamiento mágico como fundamento original de la teoría del arte* (Universitat de Girona, 2018).

Siendo lo Otro el espacio mental privilegiado por lo fantástico, no resultan ajenos los vínculos con la categoría estética que más ampliamente toca la idea de alteridad. Nos referimos a lo exótico, que, por su parte, en estética se contempla en cuanto a la preferencia por la representación de lo perteneciente a países extranjeros percibidos como especialmente distintos, independientemente de si son más o menos lejanos, aunque lo exótico suele abundar más entre los segundos; explica Anne Souriau:

Las dos raíces fundamentales del exotismo son la *evasión* y lo *pintoresco*. En el exotismo se disfruta del contraste entre lo lejano y esto otro que constituye la vida ordinaria. Con frecuencia, el cambio de país parece una especie de maravilla, y lo lejano resulta un poco irreal (lo que, quizá, le da un mayor encanto). También existe una primera variante del exotismo: el exotismo más o menos fantástico que mezcla algunas realidades con muchas imaginaciones. [...] El exotismo con frecuencia se liga con lo fantástico o lo mágico (en particular desde que Galland dio a conocer en Europa las *Mil y una noches*). [...] lo que interesa del exotismo es que sea fiesta para la vista, las rarezas, el esplendor y lo curioso (1998: 550-551).

Lo exótico parte de una cierta idea de realidad, tal como sucede con lo fantástico; en palabras de Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld:

at different times and in different cultures divergent conceptions of reality in turn give rise to divergent conceptions of the fantastic. To a Western viewer a major portion of the art works from exotic cultures may seem fantastic, though the artist did not intend to produce fantasy, no did the artist's own indigenous constituency view the art as fantastic (1985: 9-10).

La reflexión sobre qué es lo fantástico o lo exótico respecto de una noción de realidad determinada apunta a la importancia de la cosmovisión desde el que se contempla la obra. Dicho de otro modo, la recepción por parte de los espectadores de las diferentes categorías estéticas que ponen en juego la obra artística implica claramente un *hic et nunc*, un “aquí y ahora” compartido. Sin ese marco conceptual mutuo, fácilmente se pueden dar malentendidos tan flagrantes como el que analiza Cynthia Freeland en su libro *¿Pero esto es arte? (But Is It Art?)*, 2001; v. 2004), cuando observadores europeos o americanos asocian las figuras *nkisi nkondi* congoleñas –figuras antropomórficas erizadas de clavos, como por ejemplo la aquí reproducida, del siglo XIX y conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York [Fig. 38]– con seres demoníacos como el Pinhead del film *Hellraiser: Los que traen el infierno (Hellraiser)*, dir. Clive Barker, 1987) [Fig. 39], sin saber que en el primer caso, los clavos son alegres y reconfortantes tributos de la tribu

por cada disputa resuelta gracias a la intercesión mágica de la *nkisi*; nada que ver, por tanto, con la imagen terrorífica del cenobita sadomasoquista (FREELAND, 2004: 78-79).



Fig. 38. *Nkisi Nkondi* congoleña
(s. XIX).



Fig. 39. *Hellraiser*
(dir. Clive Barker, 1987).

Lo exótico a menudo se ha asociado a constructos culturales como el orientalismo, decidido a erigir desde la literatura, la música y las artes plásticas una imagen de Oriente tan ficticia como conveniente a la hora de justificar las injerencias de la Europa imperialista de los siglos XIX y XX:

Oriente tal y como aparece en el orientalismo es, por tanto, un sistema de representaciones delimitado por toda una serie de fuerzas que sitúan a Oriente dentro de la ciencia y de la conciencia occidentales y, más tarde, dentro del imperio occidental (SAID, 2003: 273).

Desde la segunda mitad del siglo XX, y acompañando los procesos de descolonización, el poscolonialismo cultural intenta equilibrar la balanza devolviendo a los pueblos sometidos a los yugos coloniales la capacidad de expresarse cultural y artísticamente desde una primera persona negada desde las metrópolis imperialistas. Sin embargo, la filiación de lo exótico a lo extraño, y desde lo extraño a lo fantástico,¹⁰⁷

¹⁰⁷ Y no solamente, sino también a categorías hermanas como lo maravilloso [v. el apartado “2.2.5. Lo sobrenatural posible: el arte maravilloso”, desde la p. 167]. Por ejemplo, en la trilogía cinematográfica *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, dir. Peter Jackson, 2001-2003), los elfos están descritos en la banda sonora de Howard Shore mediante una escala flamenca con intervalo de segunda aumentada para acentuar su exotismo. En el mismo plano de lo maravilloso, pero mediante un ejemplo de vestuario, en la puesta en escena de la reina Amidala en *Star Wars: Episodio I - La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode*

permanece firmemente arraigado al imaginario occidental, siendo lo exótico todavía objeto de fascinación y, a un tiempo, motivo de temor.

Respecto al fracaso del poscolonialismo en su intento de eliminar el terror a lo diferente, ironiza David Roas en el relato “La conjura de los brujos (Multiculturalismo poscolonial)”, en el que el narrador, tras guardar y examinar una colección de hojitas de propaganda de brujos africanos en Barcelona, decide deshacerse de ellas: «Una a una, convierto las hojas en pelotitas y, entre risas, las voy encestando en la papelerera» (2010D: 54); sin embargo, un temor atávico ha sido inoculado, y el terror se presenta arrastrando con él todo un exotismo primitivista concentrado en un sustantivo de origen onomatopéyico: «En mitad de la noche me despierta un sordo rumor. Al principio, pienso que es el Metro [...], pero el sonido que escucho es muy diferente. Más continuo y sincopado. Como el lejano latir de un tam-tam, me digo» (2010D: 54-55).



Fig. 40. Francisco de Goya, “Tú que no puedes” (*Caprichos*, 1799).

Fig. 41. Honoré Daumier, *Broma que se permiten los caballos* (1858).

Tras lo extraño que implica lo exótico, debemos abordar la esfera de lo insólito. Como introducción a la cuestión, fijémonos en el grabado de Francisco de Goya “Tú que no puedes”, estampa 42 de la serie de los *Caprichos* (1799; Museo Nacional del Prado, Madrid) [Fig. 40], y la litografía de Honoré Daumier titulada *Broma que se permiten los caballos* (*Plaisanterie que se permettent les chevaux*, 1858; Metropolitan Museum of Art, Nueva York) [Fig. 41]. En la primera, subvirtiendo el orden natural, son las personas las

I - The Phantom Menace, dir. George Lucas, 1999), para resaltar que pertenece a «una galaxia muy, muy lejana», su ropero se inspira o directamente imita modelos asiáticos.

que cargan a sus espaldas a los asnos. En la segunda, un hombre levantado de la cama abre la puerta de su apartamento y se encuentra con un caballo; a juzgar por el paisaje urbano que se adivina tras las ventanas, nos encontramos en un piso elevado, un lugar donde no debería haber ningún caballo; lo extraño ha irrumpido, y con él, una profunda inquietud. Explica Marcel Brion sobre esta imagen:

Il est naturel que la peur succède immédiatement à l'étonnement dans l'esprit du bourgeois de Daumier ; sans qu'il ait même à réfléchir sur cette visite inattendue, celui-ci éprouve comme un événement impossible, donc redoutable, qu'un cheval ait pu grimper jusqu'à sa mansarde. Puisque un cheval réel ne peut pas monter, ce cheval-là, si fier, si intimidant, est donc un cheval irréel, surnaturel, fantastique, et, l'inconscient de la mémoire collective réveillant alors des souvenirs enfouis depuis des millénaires dans un apparent oubli, un animal de mauvais augure, le messenger de la mort (1989: 34).

Marcel Brion considera imposible que un caballo se encuentre en un rellano elevado de un edificio de apartamentos, pero esto, por supuesto, depende tanto de unas habilidades del animal como de unas determinadas condiciones arquitectónicas que ni en uno ni otro caso el grabado permite conocer. Del mismo modo, en la imagen anterior nos encontramos ante una trabucación del orden normal de los elementos que pone en guardia al espectador mediante esa mezcla entre lo humorístico y lo ominoso tan habitual en los grabados de Francisco de Goya. Así, ampliando el foco, lo que sí podemos asegurar tanto de la obra de Goya como de la de Daumier es que nos encontramos en la órbita estética de lo extraordinario o insólito, de lo que está, por un motivo u otro, fuera de las normas y órdenes naturales o impuestos. Esta órbita aglutina una serie de categorías afines a lo fantástico que, precisamente por su proximidad a nuestro objeto de estudio, necesitan ser clarificadas.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Como ya hemos comentado antes [v. p. 82], David Roas en “El reverso de lo real: Formas y categoría de lo insólito” ya traza una genealogía del término “insólito” en la cual destaca la cualidad aglutinadora a la que nos referimos: «Apoyándose en las tesis de Furtado [v. 1980], el prof. Flavio García [v. 2013] ha desarrollado sus propias reflexiones teóricas acerca de lo *insólito* (aquel ser, situación o fenómeno raro, inhabitual, anormal, incoherente, que subvierte las expectativas cotidianas), que concibe como un macrogénero, una archiestructura sistémica –definida por su oposición al sistema real-naturalista– que incluiría, como subgéneros (coincidiendo con las tesis de Furtado), diversas formas de la literatura nominética: desde lo estrictamente fantástico (acudo a mi propia definición: aquellas historias articuladas mediante el conflicto de lo posible y lo imposible en un mundo como el nuestro) al realismo mágico y lo maravilloso. Así pues, la presencia de lo insólito permitiría establecer parecidos de familia entre diversos géneros y/o modos que proponen una subversión de las convenciones con las que pensamos y representamos la realidad. Ello justifica que García establezca también claras distinciones entre lo fantástico, lo maravilloso y el realismo mágico, aunque abogue por vincularlos a través del concepto de lo insólito» (ROAS, 2014B: 12). Tras esta explicación, y como ya hemos referido antes, el propio Roas acaba alertando sobre la necesidad de precisar en el uso de la palabra “insólito” (ROAS, 2014B: 13) [v. p. 83].

Del latín *insolitus*, contrario de *solere* (“tener costumbre”), el adjetivo “insólito” en la actualidad sigue indicando algo raro, fuera de lo común, extraño. Sin embargo, con un sentido estético particular:

No es solo lo imprevisto que altera el curso del hacer cotidiano, sino la intrusión en el campo de lo banal de algo procedente de un plano distinto. Fiel a su sentido etimológico, lo *insólito* se distingue de lo extraño, lo bizarro¹⁰⁹ o lo fantástico, aunque puede integrar estas categorías por referencia a la realidad material o al ámbito de la experiencia cotidiana (SOURIAU, 1998: 692).

En general, y con la excepción del campo del humor, lo insólito suele causar desasosiego en tanto la intrusión de lo ajeno en la realidad del día a día fácilmente es percibida como una amenaza. Anne Souriau ofrece algunos ejemplos de su desarrollo en las artes plásticas:

En pintura lo insólito depende de elementos muy sutiles, como puede ser un efecto luminoso o una perspectiva inusual. La obra de Jérôme Bosch [El Bosco], al lado de escenas que pueden ser calificadas de delirantes (las diversas *Tentaciones de San Antonio* [por ejemplo, la del madrileño Museo Nacional del Prado, h. 1510-1515]), cuenta también con obras insólitas como *El buhonero* [tablas exteriores de *El carro de heno*, h. 1500-1502 o 1516; Museo Nacional del Prado], o su variante *El vagabundo* [h. 1494; Museo Boijmans Van Beuningen, Rotterdam], en las que todos los elementos están explícitos pero no integrados en el mundo ordinario. En *Melancolía y misterio de una calle*, de Chirico [1909-1914; col. particular], lo insólito viene dado por la factura fría del cuadro, la presencia de la sombra de un personaje invisible y de una niña con un aro, sin que haya ninguna referencia a lo racional. Los surrealistas hacen introducir en una imagen realista algún elemento distorsionador que despierte incertidumbre; en *El mes de la vendimia* [1959 col. Claude Hersaint, París; v. p. 298] Magritte pinta la pared interior de una habitación atravesada por una ventana abierta ante la que se amontona la muchedumbre compuesta por seres exactamente iguales (1998: 692).

Ahora bien, es en el origen de este elemento extraordinario donde radica la distinción respecto de lo fantástico, en cuyo caso es lo Otro, lo imposible. En lo extraordinario o insólito, en cambio, la naturaleza de lo extraño que irrumpe en la cotidianidad puede estar en el ámbito de lo posible. En este sentido, especialmente paradigmática resulta la obra *La anarquista*, de la serie de Cristina Lucas *El Viejo orden* (2004) [Fig. 42], donde aparece una imagen tan poco frecuente como una anciana a punto de lanzar un cóctel

¹⁰⁹ En esta traducción del francés *bizarre* no se tiene en cuenta que, en español, “bizarro” significa algo totalmente distinto: si el francés –como el inglés– *bizarre* alude a algo raro, extraño, estrambótico o inusual, el español “bizarro”, en cambio, se refiere bien a alguien valiente, bien a un individuo generoso, lucido, o espléndido.

molotov dentro de un interior doméstico totalmente cotidiano; la extrañeza de la situación atenta contra ese orden aludido en el título de la serie, como corresponde a una obra que opera en los márgenes de lo insólito, pero no se puede considerar fantástica en tanto nada en la escena, ni sus elementos considerados separadamente, ni el conjunto, por poco probable que pueda ser, resulta imposible. Nos estamos refiriendo a lo que en la literatura de corte posmoderno Carmen Alemany Bay explica del siguiente modo:

Una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante; y en ese trance el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector. Sus discursos se nutren de tropos que proceden fundamentalmente de lo poético - analogías, metáforas, comparaciones, alegorías - que les sirven para explicitar de otro modo lo real, una realidad que finalmente vuelve con todo su peso (2016: 135).¹¹⁰



Fig. 42. Cristina Lucas, *La anarquista* (2004).

La Anarquista

Es importante hacer hincapié en la idea de lo insólito en tanto que conjunto de asociaciones sorprendentes, ya que implica matices que han servido a diferentes investigadores de lo fantástico para realizar precisiones diversas. Es el caso de Louis Vax, que explica mediante las uniones insólitas los efectos emocionales fantásticos conseguidos por los surrealistas:

Sin embargo, comparados con otros artistas contemporáneos, los surrealistas parecen con frecuencia tímidos innovadores; no han contribuido a la creación de un nuevo espacio pictórico. Sus audacias frecuentemente se hallan compensadas con una curiosa minuciosidad en la ejecución: hojas, piedras, bizcochos están presentados

¹¹⁰ V. también ALEMANY BAY, 2019; y GARCÍA-VALERO, 2019.

con la nitidez de láminas de historia natural o de fotografías publicitarias. La razón de ello reside en que lo insólito llevado a un grado extremo se halla constituido por objetos familiares dispuestos en un marco inesperado. Antes que entregarse a búsquedas técnicas, los surrealistas han intentado provocar choques emotivos: la elección de los medios, clásicos o modernos, les importaba menos que el resultado (1973: 59-60).

También es el caso de Marcel Brion, que en su recorrido por las formas de lo fantástico, distingue entre lo monstruoso –donde todo es posible, porque no hay límites– y lo insólito, donde lo extraño depende de las relaciones entre elementos que, combinados de otra forma, no implicarían ninguna dislocación respecto de la realidad más anodina, y que, en determinados casos, pueden llegar a erigir nuevas lógicas disruptivas con la realidad convencional, momento en el que lo insólito deviene fantástico:

Mais l'artiste crée des formes : ces formes existent en tant que formes créées, et par surcroît, elles sont la représentation d'objets existant réellement dans la nature, non pas d'objets scandaleusement antinaturels comme dans le royaume des monstres. Seuls les rapports institués entre ces formes rationnelles, sont irrationnels. Il faut donc supposer puisque ces rapports sont, du fait de l'artiste, rendus manifestes, évidents, aussi concrets et aussi objectifs que s'ils étaient une représentation du réel, il faut supposer qu'il y a une autre logique, une autre raison, qui ont présidé à l'organisation de ces rapports, et que ceux-ci sont l'expression d'une réalité cachée, non connue, non vérifiée, mais possible. Ce ne sont pas les éléments constitutifs des rapports qui sont insolites, mais les rapports eux-mêmes (1989: 34).

En la misma esfera de lo insólito se encuentra el “capricho”, cuyo significado raíz, dice Frances S. Connelly, «tiene que ver con saltar como una cabra y, además de sus felices asociaciones con los sátiros, indica lo que un buen capricho debe hacer: “sobresaltar, sorprender y deleitar”» (2015: 89). El “capricho”, según explica Marcel Brion, en la historia del arte se encuentra estrechamente vinculado con lo insólito –tanto que llegan a usarse como sinónimos–. En ocasiones se entienden los caprichos como simples juegos, pero no se pueden menospreciar la posibilidad de que haya mensajes ocultos, de que el artista «a pu, sous le déguisement du caprice énoncer une idée qu'il hésitait à formuler en clair, laissant aux initiés le soin de comprendre et d'interpréter le message, ou, aussi, enfermer sous l'apparence du jeu, une pensée enclose dans son subconscient» (BRION, 1989: 36). Es el caso, sin duda, de series famosas como los grabados recopilados en los *Varios caprichos* (*Vari capricci*, c. 1740-1742) de Giovanni Battista Tiepolo y los *Caprichos* (1799) de Goya, obras adscritas tanto a la esfera de lo insólito como a la de lo fantástico.

Lo onírico y lo fantasmagórico, por su parte, también cuentan con una amplia tradición artística, y a también a menudo se confunde con lo fantástico a causa de sus diversos grados de proximidad con lo que la convención sobre la realidad empuja al ámbito de la otredad. Así, aquello que tiene que ver con los sueños se denomina “onírico”, del griego *óneiros* (ὄνειρος, “ensueño”), y aunque pueda presentar imágenes aparentemente imposibles a causa de una organización de la realidad interna representada en la obra basada en la libertad de asociaciones del sueño, su fundamento estriba en que lo que describe pertenece a ese mundo inmaterial dominado por Morfeo que son los sueños, independientemente de la naturaleza que se le haya atribuido en diferentes momentos y lugares y que fácilmente los ha relacionado con lo sobrenatural explotado por lo fantástico –especialmente desde el punto de vista cristiano: «Los demonios son los señores del sueño, al que la Alta Edad Media contempló, precisamente por ello, con infinitas sospechas» (SCHMITT, 1992: 19-22)–.

Lo fantasmagórico también es una categoría estética basada en la ambigüedad ilusionista entre lo material y lo inmaterial «de suerte que la materia misma es más bien pensamiento o espejismo» (SOURIAU, 1998: 571). Podemos relacionar esta característica, tan presente en la obra de un artista como el ruso Vergvoktre, por poner un ejemplo, con una cita que el filósofo Augusto Vera atribuye al naturalista y zoólogo Georges Cuvier en *Introduction à la philosophie de Hegel* (1855) y que el escritor Villiers de l’Isle-Adam usará como encabezamiento a su narración “Vera” (1854), en la que un desconsolado viudo convoca con su pensamiento no sabemos si a una imagen de la amada, a su espíritu o, simplemente, a una alucinación: «La forma del cuerpo le es más esencial que su sustancia» (2014: 205). Conviene aclarar que lo fantasmagórico se relaciona con los conceptos, que no categorías, de “fantasma” –en estética, la visión o aparición extraña (v. TROCA PEREIRA, 2016)– y “fantasmagoría” –la habilidad de hacer aparecer tales fantasmas–, de las cuales deriva lo fantasmático, nuevamente categoría estética, en este caso forjada alrededor de la representación de aquello que tiene el carácter de fantasma.

Como hemos visto, lo fantástico puede compartir espacios con la belleza y lo sublime, pero donde establece los vínculos más claros es con aquellas categorías estéticas tendentes a romper con el canon y las convenciones, como la fealdad, lo grotesco y lo macabro, intensificando así su fuerza transgresora:

Según Caillois, lo fantástico es un juego con el miedo, un juego con el horror; también hasta lo repugnante. Torna positivo los sentimientos negativos. Esta ambivalencia constituye una de las constantes de lo fantástico. Su poesía no es

enaltecedora, sino que expresa cierto deleite con visos de perversidad (VAX, 1973: 14).

Además, en sus acercamientos a lo *kitsch*, lo *camp*, lo *trash* y lo exótico, lo fantástico pone el acento en la ruptura con la normalidad, mientras que en su alianza mediante la sorpresa con lo insólito y mediante la inmaterialidad con lo onírico, lo fantasmagórico y lo fantasmático, resaltando la extrañeza como uno de los activos más potentes del *ethos* que desarrolla. Siendo el empirismo, el materialismo y el mecanicismo pilares sobre los que se sustenta la noción contemporánea y convencional de realidad, todavía resultan más problematizadoras las estéticas de lo extraño. Tanto es así que, como explica Román Gubern, existe una estrecha relación entre lo extraño y las vanguardias artísticas frente a las convenciones del clasicismo:

lo extravagante también acabó por abrirse paso en arte occidental. La palabra *vanguardia* fue introducida, tomándola del léxico militar, por el socialista francés Gabriel-Desiré Lavedan en 1845, es decir, poco antes de la eclosión del impresionismo. Y la voluntad de las vanguardias dignas de tal nombre ha sido la de llevar su transgresión o su atipicidad hasta los terrenos del terrorismo artístico. Lo atípico es el terreno de juego propio de la originalidad y de la invención, el campo fecundo de los *efectos de extrañamiento* que tanto interesaron a los formalistas rusos (2003: 38).



Fig. 43. Salvador Dalí,
Cristo de San Juan de la Cruz (1951).

Un ejemplo tardío –ya de los años cincuenta– de este conflicto entre lo extraño y lo convencional lo protagoniza la pintura el *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951; Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow) [Fig. 43], de Salvador Dalí. La pintura,

que muestra al crucificado visto desde un inusual punto de vista picado, es uno de los episodios artísticos de la contemporaneidad que llevan a la Congregación del Santo Oficio a dictar, con fecha de 30 de junio de 1952, una serie de instrucciones sobre el arte sagrado y el peligro del uso de la extravagancia o la originalidad:

Todavía últimamente la Santa Sede ha condenado las formas extravagantes de arte sagrado y ha reprobado sus desviaciones. Carece de importancia la objeción de algunos alegando que hay que adaptar el arte sagrado a las necesidades y a las condiciones de los nuevos tiempos. En efecto, el arte sagrado, nacido con la sociedad cristiana, tiene sus fines propios, de los que jamás se puede apartar (Congregación del Santo Oficio citada en GUBERN, 2003: 72).

Al parecer, lo insólito resulta a ojos del Santo Oficio de mediados del s. xx inadecuado para el objetivo fijado para el arte sagrado en el Concilio de Nicea II (787) y ratificado en el Concilio de Trento (1545-1563), consistente en que la obra provoque la *traslatio ad protoypum*, es decir, que el soporte físico –la talla de la Virgen, o la pintura de un santo, pongamos por caso– transporte a los fieles hasta aquello que representa, hasta el referente en el plano divino, de modo que el objeto material no debe ser adorado en sí mismo en tanto en cuanto es un simple transmisor.¹¹¹

En este punto es preciso hacer referencia a la categoría estética decana en el campo de lo extraño y el proceso de extrañamiento –el mismo Román Gubern lo describe como el «fenómeno de desautomatización de la percepción, estudiado por los formalistas rusos, que produce una impresión sorprendente o insólita del objeto contemplado» (2003: 182)–: lo siniestro.

Probablemente es el filósofo idealista Friedrich Schelling en las conferencias *Filosofía de la mitología* (*Philosophie der Mythologie*, 1842) quien lega la definición más básica del término, su núcleo fundamental: «lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado» (TRÍAS, 1996: 17). En la misma línea, ya en el siglo xx, el psiquiatra Ernst Jentsch publica *Sobre la psicología de lo siniestro* (*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906), donde explica el concepto como algo inusual que no se puede comprender de forma racional. Más tarde, Sigmund Freud, en el ensayo “Lo siniestro” (“*Das Unheimliche*”, 1919; v. 1988) –en ocasiones traducido también como “Lo ominoso”– usa la misma palabra alemana *Unheimlich* (en su forma adjetival,

¹¹¹ Para las consecuencias del Tratado de Trento en las artes, v. MÂLE, 1932.

también “inquietante”, “tenebroso” o “lúgubre”)¹¹² para describir el estado de desasosiego que genera la revelación súbita de uno o más aspectos extraños en aquello considerado hasta el momento familiar y cotidiano. Para el padre del psicoanálisis se trata del retorno de algo que, por un motivo u otro, se reprimió en el pasado: «Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser refirmadas unas convicciones primitivas *superadas*» (1988: 248). Ese algo, en su retorno no esperado, genera angustia:

Freud, admitía con Jentsch que sin duda lo siniestro se presenta como antítesis de todo lo que es confortable y tranquilo, pero observaba que no todo lo inusual es siniestro; recordando a Schelling, afirmaba que resulta siniestro aquello que constituye un *regreso de la represión* (ECO, 2011: 311-312).

La relación entre las categorías de lo fantástico y lo siniestro resulta tan cercana que, de hecho, Remo Ceserani las llega a superponer al iniciar su ya citado ensayo *Lo fantástico* con un análisis del texto en tantos sentidos fundacional de Freud: «Considera Freud que estos temas y procedimientos narrativos son típicos de lo “perturbador” [lo “siniestro”]; de lo “fantástico” diríamos hoy nosotros» (1999: 30). Ciertamente, tanto lo fantástico como lo siniestro suponen una rasgadura en el Velo de Maya nietzscheano, en el ordenado mundo apolíneo de las apariencias, dejando al descubierto para el horror de los simples mortales el inconmensurable caos dionisiaco de la auténtica realidad. Desde este punto de vista, se intensifica el aspecto inquietante de las siguientes palabras de David Roas en su libro *Hoffmann en España: Recepción e influencias*: «el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (2002B: 36-37); aún más explícitamente expone Roas la cuestión en *Tras los límites de lo real*: «Desde sus inicios, lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la desfamiliarización de lo real» (2011B: 84).

Esa imagen de lo real agrietándose, además, nos devuelve a la belleza, con la que empezábamos este sucinto recorrido por las relaciones de lo fantástico con otras categorías; en palabras de Alberto Ruiz de Samaniego:

¹¹² Remo Ceserani diserta extensamente sobre la traducción del término alemán; v. CESERANI, 1999: nota 3, 20-21, nota que se inicia afirmando que «La traducción del adjetivo *unheimlich* por “perturbador” [“perturbante”, en italiano] o, como han propuesto otros, por “inquietante”, “amedrantador” [sic.], “lúgubre”, “incómodo”, “ambiguo”, “que no inspira confianza”, “sospechoso” o “siniestro”, no consigue trasladar todas las connotaciones que el término tiene en alemán».

Si lo siniestro es lo que, habiendo de permanecer oculto, se ha revelado, lo bello ha de ser la apariencia, el límite permitido de mostración de ese fondo abismal que cuando se nos revela se constituye en siniestro y destruye el efecto estético por la vía del terror. En este sentido, la condición originaria de toda belleza es lo siniestro, como la condición originaria del sujeto son los temores y deseos subconscientes que cuando se revelan devienen siniestros. O, parafraseando a Rilke, lo bello sería el límite de lo siniestro que todavía podemos soportar. No existe belleza sin una referencia, aunque sea metafórica, a esa sustentación en el magma siniestro (citado en SOURIAU, 1998: 998).

De este modo, cuando Josep Masana fotografía a un joven en la vulnerabilidad de su desnudez humana frente a la desnudez heroica y divina de Venus¹¹³ (s/t, estudio de desnudo con una copia de la *Venus de Milo*, entre 1930 y 1940; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona) [Fig. 44], desesperado con toda probabilidad ante una belleza que no puede alcanzar, nos encontramos ante una imagen del dolor causado por el deseo no satisfecho, pero también y sobre todo ante la angustiada asunción de ese «magma siniestro» que late bajo todas las formas bellas e ideales retratadas por Masana y que el artista deja entrever no solo en el gesto de sufrimiento –casi un recordatorio del profundo *pathos* helenístico–, sino en las profundas y untuosas sombras que, en vez de proyectarse sobre la materia de los cuerpos, parecen emerger de sus profundidades.



Fig. 44. Josep Masana, s/t (entre 1930 y 1940).

¹¹³ La distinción canónica entre figura desvestida (*naked*) y figura desnuda (*nude*) se debe a Kenneth Clark en *The Nude: A Study in Ideal Form*: «The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word “nude,” on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body reformed» (1956: 3).

Así, allá donde lo bello sitúa las fronteras de lo sensible, y lo siniestro revela lo que hay más allá de esos límites, cada una de estas categorías, como sucede con todas las demás expuestas, pone en juego en su *ethos* particular unos detonantes con los que construir una imagen determinada de la realidad –en un caso la propia belleza y su atracción no utilitaria, y en el otro aquello oculto que se zafa de la represión–.

Del mismo modo, lo fantástico construye su propia versión de la realidad, aquella en cuya imagen sensible, delineada en conjunción, quizá, con la belleza, lo sublime, la fealdad o lo macabro, en ocasiones enfrentada a lo inmaterial mediante lo onírico o lo fantasmagórico, y en la cual irrumpe sin remedio su detonante, el elemento sobrenatural –oscuro en lo fantástico y luminoso en lo mágico, categoría a la que no se puede yuxtaponer, precisamente a causa de los efectos contrarios que causan las ominosas tinieblas y la beatífica claridad–. Un elemento sobrenatural siempre imposible, a diferencia de lo que sucede con aquello reprimido en lo siniestro, que, sencillamente puede no ser sobrenatural, o serlo, pero planteándose no tanto como un imposible sino como un reverso de la realidad terriblemente escondido, y, eso sí, siempre compartiendo tanto lo siniestro como lo fantástico el seísmo emocional que supone enfrentarse a un cambio de paradigma. Una otredad que siempre pone en duda los propios cimientos de toda la idea de realidad a través de una extrañeza ontológicamente más profunda que la de lo exótico, lo insólito o lo grotesco –categoría, esta última, basada en un distanciamiento con la cual lo fantástico, por necesitar la identificación, no puede convergir–, y no solo las convenciones de su normalidad, como en el caso de lo *kitsch*, lo *camp* y lo *trash*.

En los tres siguientes apartados nos centramos propiamente en el arte fantástico, y a continuación en sus dos categorías estéticas hermanas, lo maravilloso y la que convenimos en llamar “lo daimónico” [v. “2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico”, desde la p. 141; “2.2.5. Lo sobrenatural posible: el arte maravilloso”, desde la p. 167; y “2.2.6. Lo sobrenatural aceptado: el arte daimónico”, desde la p. 195].

2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico

¿Habéis pensado que en el día solo se ven sombras, bultos que interceptan con su opacidad la luz, mientras que en la noche solo se ven fulgores, destellos que desmienten las tinieblas? El objetivo del día es lo oscuro, lo opaco, mientras que la noche solo sabe de resplandores.

Fernando Savater, “Monólogo quinto: Habla Drácula”
(*Criaturas del aire*, 1979).

En la literatura fantástica lo que pone en crisis la realidad diegética –y, por extensión, la extradiegética– es el fenómeno sobrenatural. Michel Houellebecq sintetiza su mecanismo narrativo del siguiente modo:

Podríamos resumir como sigue una concepción clásica del relato fantástico: al principio, no ocurre absolutamente nada. Una felicidad trivial y beatífica inunda a los personajes [...].

Luego, poco a poco, empiezan a multiplicarse incidentes casi insignificantes, que coinciden de manera peligrosa. El barniz de la trivialidad se agrieta, dejando paso a inquietantes hipótesis. Inexorablemente, las fuerzas del mal hacen su entrada en escena (2006: 41).

Efectivamente, en este tipo de narración, lo fantástico viene dado por un elemento que deja de encajar con lo que se espera de la realidad. Incluso cuando con los datos que aporta el texto no se pueda afirmar que se trate de algo estrictamente imposible. Basta con que se salga de lo cotidiano de forma llamativa y suficientemente disruptiva como para hacer que se tambaleen los cimientos de la concepción de realidad del lector, y con tal movimiento se desencadene el efecto ominoso propio de lo fantástico. En el inquietante relato de Nathaniel Hawthorne “El velo negro del pastor: Una parábola” (“The Minister’s Black Veil: A Parable”, 1836) el religioso protagonista decide cubrirse el rostro con un velo negro, resolución que nadie entiende, incluidos los lectores, de modo que alrededor tan solo de dos lúgubres pliegues de crespón se pueden establecer todas las conjeturas, incluidas las que tengan que ver con lo sobrenatural y, por ende, lo imposible. Casi al final de la narración, la queja del párroco, además de toda una lección en cuanto a la poca tolerancia social frente a la diferencia, es para el objeto de estudio de esta tesis una metareflexión sobre lo minúsculo que puede ser el detonante de lo fantástico: «¿Es

por este velo nada más por lo que los hombres me han evitado, me han evitado compasión las mujeres y han huido los niños a mi paso?» (2014: 190).

En el arte fantástico opera el mismo principio. Por ejemplo, según Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld, pese a la sólida relación con la objetividad de la Escuela vienesa y otros pintores en la órbita del Realismo fantástico, en su obra lo real sufre una importante alteración, ya que «it is enhanced by “impossible” forms and figures» (1985: 254). Según Marcel Brion, el estado de lo fantástico es aquel «qui engendre la peur du surnaturel» (1989: 34), pero como puntualiza Louis Vax, su fundamento no es la inquietud o el miedo a lo sobrenatural, sino el hecho de que es imposible dentro de una cierta visión del mundo:

El hombre adulto se forja un sistema del mundo, un tanto primario, aunque relativamente coherente [...]. Basta que una de estas certidumbres aparezca contradicha por un suceso –real o ilusorio– para que el pasmo de lo sobrenatural pueda aparecer. Ahora bien, el género fantástico no se empeña en tratar lo imposible por el solo hecho de que cause espanto, sino precisamente por su condición de imposible (1973: 30-31).

Lo sobrenatural, esencial para la aparición de lo fantástico, depende de lo que se entiende por real y por realidad, de sus límites y de sus fundamentos ontológicos. Así, para valorar si se da el efecto de lo fantástico en una narración es necesario conocer el contexto sociocultural en que se integra, así como la noción de realidad que impone. Roberto Reis en “O fantástico do poder e o poder do fantástico” (1980), plantea que lo fantástico contrasta dos discursos, el del texto y el de la realidad –entendida como construcción cultural–, mientras que, en el mismo sentido, Ana María Barrenechea en “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género” señala que lo fantástico no puede existir sin un marco histórico-social de referencia donde se establezca lo que es posible y lo que no (ambos citados en ROAS, 2001B: 20).¹¹⁴

¹¹⁴ Para rastrear las múltiples perspectivas antropológicas y sociales relacionadas con el desarrollo de lo fantástico, entre otros ensayos, v. especialmente *L'illuminismo e la società moderna: Storia e funzione attuale dei valori di “libertà”, “eguaglianza” e “tolleranza”* (GOLDMANN, 1967), y *A Specter Is Haunting Europe* (MONLEÓN, 1990); para aspectos más específicos, como los económicos, v. *Il Superuomo di massa* (ECO, 1976); sobre el terror gótico, v. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (PUNTER, 1980); y, en cuanto a los procesos de laicización, v. *Mourir autrefois : Les Attitudes collectives devant la mort au XVII^e et XVIII^e siècle* (VOVELLE, 1974), *Religion et révolution : La déchristianisation de l'an II* (VOVELLE, 1976) y *L'homme devant la mort* (ARIÈS, 1980).

Para entender lo fantástico, por tanto, es esencial convenir qué es lo sobrenatural imposible, porque, como veremos, también existe lo sobrenatural posible. Louis Vax hace esta misma distinción al describir lo sobrenatural que, por ser considerado imposible, trastorna la seguridad de la realidad –la aparición de un vampiro, por ejemplo–, y lo sobrenatural posible en tanto aceptado por la religión, la mitología o el contexto de lo maravilloso (1973: 10). Dicho de otro modo, no se puede abordar el arte fantástico ignorando el proceso que lleva de una concepción de la realidad en la que lo natural y lo sobrenatural, sencillamente, se superponen –usualmente porque lo segundo se equipara a lo divino–, hasta la visión materialista actual de la realidad, en la que lo natural y lo sobrenatural son dos esferas separadas. Entre lo sobrenatural de uno y otro paradigma de pensamiento, la diferencia radica en que el primero se considera posible porque el mundo se explica colectivamente desde lo mágico, espiritual y religioso, y el segundo no se considera posible o solo en parte porque la realidad se entiende colectivamente desde la razón y el empirismo, con la concesión paralela a las creencias mágicas, espirituales y religiosas individuales. Para entender la complejidad de la cuestión, resulta esencial atender al concepto de “posible según lo relativamente verosímil” que desarrolla Susana Reisz en “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales” (1989; v. 2001), donde argumenta la importancia de la convención en la definición y delimitación tanto de lo natural como de lo sobrenatural que se considera aceptado según los cauces de cada época y lugar. Al respecto, resulta especialmente reveladora la distinción que realiza entre las *Metamorfosis* de Ovidio (*Metamorphoseis*, terminadas el año 8) y *La metamorfosis* de Franz Kafka (*Die Verwandlung*, 1915), considerando que las primeras no pueden ser catalogadas como fantásticas, mientras que sí la del escritor bohemio:

Que una ninfa perseguida por un dios se convierta en árbol de laurel es un hecho tan ajeno a la realidad de un griego o un latino del siglo I como lo es para un occidental del siglo XX la repentina transformación de un viajante de comercio en un insecto repugnante. Sin embargo, por más que ambos sucesos puedan parecer meras variaciones de un mismo *imposible*, sus diferentes relaciones con el respectivo horizonte cultural del productor y sus receptores, acarrearán que el primer suceso pueda ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural pero en última instancia admitida como un *Prv* [“posible según lo relativamente verosímil”] por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva; el segundo, en cambio, no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantengan su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural (REISZ, 2001: 196-197).

Lo fantástico, según Reisz, no es asimilable a lo sobrenatural, sencillamente, sino a lo sobrenatural no institucionalizado, no considerado aceptable. En otras palabras, lo fantástico supone una ruptura con una cierta noción de legalidad, con un consenso que, como todas las convenciones, es susceptible de cambios según el devenir de las sociedades.

De hecho, la propia separación entre lo natural y lo sobrenatural es mucho más reciente de lo que cabría esperar, estando yuxtapuestos en la mayor parte de la historia de la humanidad, de modo que el aspecto sobrenatural de lo real ha sido percibido casi siempre como algo posible. Advierte Siegfried Giedion: «En las primeras civilizaciones arcaicas, como en la prehistoria, la separación de la creencia y la realidad, de lo sagrado y lo profano, no estaba todavía acentuada» (1992: 24). Ésta es la tónica general también en Grecia y Roma, así como en la Edad Media –recordemos que nos movemos en un punto de vista eurocentrista–: el pensamiento escolástico, encabezado por santo Tomás de Aquino, en tanto preconiza la beatitud como meta de la vida humana, plantea una cosmovisión claramente sobrenatural y ligada a Dios.

En el Renacimiento, para filósofos como Nicolás de Cusa la idea de naturaleza es todavía teocéntrica, en el sentido que es una manifestación externa e infinita de Dios. Sin embargo, otros pensadores de su tiempo defienden una visión de la naturaleza como organismo autosuficiente, panteísta¹¹⁵ y escindido de Dios, que tiende a sustituir la dimensión sobrenatural de la naturaleza por lo que se da en llamar “naturalismo”. Estos constituyen los rudimentos de la futura separación, una primera fisura, pero en un contexto social y cultural que, pese al cambio de paradigma general del anterior teocentrismo medieval al actual antropocentrismo del Humanismo, todavía mantiene lo sobrenatural muy cerca de lo natural y, por supuesto, aceptado como posible. Incluso en la filosofía política renacentista se encuentra bien patente tal relación: en *De las leyes del gobierno eclesiástico* (*Of the Lawes of Ecclesiastical Politie*, 1594) de Richard Hooker, basadas en la idea de santo Tomás de una ley con fundamento divino, aparecen «las leyes que conciernen a deberes sobrenaturales» y «la ley que Dios mismo ha revelado sobrenaturalmente» (COPLESTON, 1989B: 307), leyes alineadas con la escolástica

¹¹⁵ «“Panteisme” és un mot forjat pel filòsof anglès [John] Toland en el segle XVIII per designar la concepció segons la qual Déu no és un ens personal i transcendent, sinó que és immanent al món: *Deus sirve Natura*, que havia dit Spinoza, per bé que la significació etimològica del mot (“tot és déu”) no ha estat mai presa literalment» (FONT, 1995: 272).

moderna de Roberto Bellarmino en *De potestate summi pontificis* (1610) y Francisco Suárez en *Defensa fidei catholicae* (1613), entre otros.

La fisura se convierte en grieta en el mismo siglo XVII y de la mano de René Descartes:

Aunque no fuese un racionalista, si por esa palabra se entiende un hombre que rechaza las ideas de revelación divina y de lo sobrenatural, representa al racionalismo en el sentido de que se consagró a la búsqueda de la verdad alcanzable por la reflexión filosófica y científica de la mente humana (COPLESTON, 1991B: 148).

Influyentes contemporáneos de Descartes, como Blas Pascal y Nicolás Malebranche, continúan ahondando en el conocimiento de Dios como fin sobrenatural del hombre, pero lo cierto es que el proceso de separación de lo sobrenatural respecto de lo natural es imparable. Resultan paradigmáticas a este respecto las cartas que, a finales del siglo XVII, intercambian Baruch Spinoza y Hugo Boxel sobre apariciones, espectros y lémures¹¹⁶ (*De Apparitionibus, et Spectris, vel Lemuribus, in Epistolæ*, LI-LVI). El primero condena la defensa de la existencia de tales entidades, mientras que el segundo, inmerso todavía en un sistema de creencias todavía no subvertido del todo por la razón, la defiende; en palabras de Boxel:

Así pues, creo que los espectros existen por las siguientes razones. En primer lugar, porque se conforma con la belleza y la perfección del universo el que existan. En segundo lugar, porque es verosímil que el creador los haya hecho, siendo ellos, como son, más semejantes a Él que las criaturas corpóreas. En tercer lugar, porque, del mismo modo que existe el cuerpo sin el alma, así, también existe el alma sin el cuerpo. En cuarto lugar, en fin, porque tengo para mí que no hay en los aires o en los lugares o en el espacio superiores ningún cuerpo opaco que no tenga sus habitantes y, en consecuencia, aquel espacio no mesurable que hay entre nosotros y los astros no está vacío, sino lleno de espíritus que lo habitan, es decir lleno de verdaderos espíritus, elevadísimos y lejanísimos, unos, y, también, en el aire más bajo, los espíritus ínfimos, formados todos ellos de una sustancia sutilísima y extremadamente tenue y, por ende, asimismo invisible. Tengo para mí, pues, que hay espíritus de toda condición, aunque, quizá, ninguno de índole femenina¹¹⁷ (citado en CESERANI, 1999: 141).

¹¹⁶ «En Roma los lémures son los fantasmas de los muertos, a los que se conjura en la fiesta de las Lemuria, que se celebra todos los años el 9 de mayo y los dos días impares siguientes» (GRIMAL, 1998: 313).

¹¹⁷ Esta apostilla de género refuerza una afiliación mental a arcaicos esquemas patriarcales que, lamentablemente, tampoco los posteriores ilustrados contribuirán a romper; sin ir más lejos, durante los años previos a la Revolución francesa tendrá que ser Olympe de Gouges quien, mediante su *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791), recuerde que el avance humano no puede ser sólo el avance del varón.

La gran conquista intelectual de la Edad Moderna, ya en el s. XVIII, acaba siendo entender el mundo como sistema mecánico interconectado mediante relaciones causales: «El universo se concibe como una serie de elementos cuyas relaciones pueden ser formalizadas por leyes geométricas o matemáticas, al modo de cualquier máquina» (Luís Miguel Fernández citado en ROAS, 2006: 21). Así, incluso pensadores deístas¹¹⁸ como Hermann Samuel Reimarus consideran indigno de un sistema divino racionalmente inteligible conceptos como el de revelación milagrosa.

En este radical cambio de paradigma, Voltaire es uno de los máximos exponentes; epítome de los ideales de la Ilustración, el filósofo francés preconiza la razón, el empirismo y ataca la idea de historia como plan colectivo divino –combatible, según su punto de vista, mediante el despotismo ilustrado–, así como las explicaciones sobrenaturales para los fenómenos de la realidad. Es total y firme el convencimiento de los *philosophes* y enciclopedistas sobre la necesidad de emancipación del hombre tanto de la superstición en particular como de la religión en general,¹¹⁹ y de una noción de destino sobrenatural que lo inmoviliza a la hora de forjar su propia libertad y felicidad. La autoridad religiosa de lo sobrenatural, pues, es sustituida por un pensamiento racional y libre que, obviamente, habrá de afectar a todos los ámbitos de la vida, incluidas la ética y la estética. La consecuencia es una estratificación social en función de las creencias:

Cuando los filósofos de la Ilustración empezaron a ocuparse de las supersticiones y de las falsas creencias en la magia y en lo sobrenatural, se estaba dando un cambio notable en los sistemas culturales de la época. La creencia en la existencia de fantasmas se convierte en algo culturalmente inferior, en una pseudociencia, sobre todo para la cultura científica oficial. O, dicho de otro modo, aquel peculiar sistema de creencias fue relegado del nivel de la cultura oficial a dos niveles aparentemente inferiores, si bien, de otro modo, muy respetados y admirados, y, en cualquier caso, considerados como legítimos: el nivel de la cultura infantil –que empieza en esa época a tener estatuto de autonomía reconocida–¹²⁰ y el de la cultura literaria, que

¹¹⁸ «“Deisme” [...] és un terme creat al segle XVI pels socinians per distingir-se dels ateus, però de fet serveix per designar una forma de teisme corresponent aproximadament al de l’anomenada “religió natural”, és a dir, amb negació de la revelació i sovint de la providència i sense afirmació clara dels atributs morals de Déu» (FONT, 1995: 273).

¹¹⁹ El propio Voltaire, mediante su ironía habitual, establece agudamente la relación entre superstición y religión: «La superstición es a la religión lo que la astrología es a la astronomía: la hija alocada de una madre muy prudente» (citado en SCHMITT, 1992: 1). Argumenta mediante múltiples ejemplos David Roas como, de hecho, en el caso español «el propio estamento religioso se encargó de fomentar (como forma de control) esa resistente mentalidad supersticiosa extendida por todo el país» (2006: 23).

¹²⁰ Para un repaso sobre el lugar social y cultural del niño, v. el libro de Seth Lerer *La magia de los libros infantiles: De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter (Children’s Literature: A Reader’s History, from Aesop to Harry Potter, 2008; v. 2009)*.

también entonces estaba adquiriendo una mayor autonomía de la que ya se le reconocía (CESERANI, 1999: 142-143).

Y es que, como explica David Roas en *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* centrándose en el caso español –reflejo, por otro lado, de lo que sucede por toda Europa–, las transformaciones ilustradas van acompañadas de importantes contrastes: por un lado, una cierta intelectualidad lucha contra los excesos de la superstición, mientras que por el otro, la propia religión los mantiene, facilitando su proliferación; la confianza en la ciencia y sus métodos gana terreno, pero, al mismo tiempo, convive con la credulidad ante creencias tradicionales relacionadas con fantasmas o duendes; por mucho que el empirismo busca explicaciones basadas en la lógica causal, la fascinación por lo inexplicado y por lo inexplicable sigue recabando adeptos y popularidad (v. 2006: 17-24). El resultado, sin embargo, es un giro copernicano:

Pero en el siglo XVIII la relación con lo sobrenatural cambió radicalmente. La razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental, lo que se tradujo en una separación entre razón y fe, dos perspectivas que, como hemos visto, hasta ese momento funcionaban integradas o, por lo menos, no se excluían entre sí. A partir de entonces, en lo que se refiere a la materia religiosa el individuo tendrá libertad de creer o no creer, pero en materia de conocimiento dominará la razón (aunque ello no se traducirá en una reivindicación del ateísmo), que se convierte en el discurso hegemónico que determina los modelos de representación del mundo (ROAS, 2006: 20-21).

La Ilustración lucha por despojar la noción de progreso de premisas metafísicas. Tanto es así que, tras elaborar sus ideales, los intelectuales de la época echan la vista atrás y valoran la historia en función de esos mismos principios, de modo que épocas precedentes, como muy especialmente la Edad Media, son percibidas como tiempos oscuros precisamente por su adscripción a lo sobrenatural: «La luz estaba representada por los pensadores progresistas del siglo XVIII, y el avance de la “razón” era incompatible con la religión medieval o con una filosofía íntimamente asociada a la teología» (COPLESTON, 1991C: 386). Así, los ilustrados ven a sus espaldas tanto una Edad Media gobernada desde iglesias tenebrosas como un Renacimiento aún penumbroso –huelga decir que es todavía en el siglo XVI cuando Miquel Servet y Giordano Bruno son ejecutados por defender visiones de la naturaleza contrarias a los dogmas cristianos dictados desde la sede pontificia de Roma–. Ante tales precedentes, los intelectuales más avanzados del siglo XVIII no dudan en asociarse la luz como imagen de modernidad y,

claro está, como oposición a la anterior oscuridad. La imagen no es tan solo una estrategia más o menos propagandística, sino una metáfora sólidamente fundamentada a partir del uso del término alemán *Aufklärung*, que pasa a designar el “esclarecimiento” propiciado por el nuevo racionalismo ante la vieja noción cristiana de “revelación”; en palabras de Immanuel Kant:

*Ilustración es la salida del hombre de su culpable minoría de edad. Minoría de edad es la imposibilidad de servirse de su entendimiento sin la guía de otro. Esta imposibilidad es culpable cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino de decisión y valor para servirse del suyo sin la guía de otro. Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!*¹²¹ Tal es el lema de la Ilustración (2017: s/p).



Fig. 45. *El diablo y el tambor* (frontispicio de *Saducismus Triumphatus*, Joseph Glanvill, 1700).



Fig. 46. William Hogarth, *Credulidad, superstición y fanatismo* (1762).

Claros respecto al cambio de paradigma que comentamos son dos imágenes en las que se hace referencia al supuesto encantamiento de Tedworth House (en la población británica actualmente llamada Tidworth, en Wiltshire), sucedido a mediados del siglo XVII: la primera, titulada *El diablo y el tambor* (*The Devil and the Drum*), aparece en el frontispicio del libro de Joseph Glanvill *Saducismus Triumphatus* (1700) [Fig. 45]; la segunda es el grabado de William Hogarth, *Credulidad, superstición y fanatismo*

¹²¹ Kant cita indirectamente mediante esta locución latina al poeta romano Horacio, que en el siglo I a. C. la escribe en su *Epistularum liber primus*; comúnmente se traduce como «Atrévete a pensar».

(*Credulity, Superstition, and Fanaticism*, 1762; col. William Hogarth) [Fig. 46]. Tal como recoge el episodio Roger Clarke en *La historia de los fantasmas: 500 años buscando pruebas* (*A Natural History of Ghosts: 500 Years of Hunting for Proof*, 2012), resulta evidente que, pese al temeroso entusiasmo con que Glanvill defiende su veracidad, se trata de un caso fraudulento:

No tardó en extenderse la historia de que el propio rey había mandado llamar a Mompesson y este había admitido la falsedad de todo. Un mordaz ataque apareció impreso en la obra de John Webster *Displaying of Supposed Witchcraft* (*Una muestra de supuesta brujería*, 1677). En 1716, Joseph Addison escribió una obra escéptica sobre todo este caso titulada *The Drummer, or the Haunted House* (*El tamborilero, o la casa encantada*), y Hogarth se burló en una lámina que también se mofaba del fantasma de Cock Lane: un barómetro que medía la obsesión popular con los fantasmas aparecía con la inscripción «Tedworth» y un tamborilero, en la parte superior, con una calavera por cabeza (2016: cap. “Una especie de América, párrafo 35).

Así, no es extraño que estas dos imágenes, separadas por unos sesenta años, remitan a mundos tan distintos: en la primera se acentúa el contraste entre, por un lado, la extrañeza imposible de los seres demoníacos y, por el otro, la normalidad de las personas, de modo que queda patente la irrupción ominosa de lo imposible; en la segunda, mediante su naturalismo tendente a lo caricaturesco, Hogarth se burla de quienes creen en tales irrupciones. Asistimos a lo que David Roas denomina “el descrédito de lo sobrenatural”:

Un complejo panorama en el que conviven fuerzas diversas, pero donde la razón se convierte, como decía, en el paradigma dominante en la explicación de lo real. Al reducir su ámbito a lo científico (lo empírico, lo demostrable), la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de lo sobrenatural. Conforme avanza el siglo XVIII, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos (2006: 24).

Ante esta nueva luz, como recuerda Remo Ceserani, el tema de la percepción deviene un aspecto clave para entender el desarrollo de lo fantástico:

Las discusiones filosóficas del siglo XVIII, de Locke en adelante, se centraron, sobre todo, en los problemas de la percepción empírica y del conocimiento mental, en la visión, la imaginación y la fantasía, en la subjetividad de nuestro sentido del espacio y del tiempo. Y tales son, muy frecuentemente, los temas de la literatura fantástica, la cual, tanto en sus estructuras narrativas mismas, como en los procedimientos formales que emplea, demuestra en muchas ocasiones una conspicua preferencia por cuestiones epistemológicas. Uno de los ensayos menores de Kant, titulado *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica* [*Träume einer Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, 1766], que contiene un estudio de las ideas de Swedenborg y que fue escrito en defensa del conocimiento

empírico y racional, produce la impresión de una cierta vacilación y de un cierto embarazo de su autor cuando aborda el estudio de fenómenos que nosotros llamaríamos fantásticos, y, significativamente, asume la forma de un relato, con un personaje que es un visionario como protagonista. Si leemos después las páginas sobre la existencia de los espíritus de un preeminente filósofo antikantiano como Schopenhauer [en, por ejemplo, *Parerga und Paralipomena*, 1851], comprobaremos que algunos temas característicos de la literatura fantástica –como el poder de la fantasía visionaria, o la comunicación con los muertos– han llegado a ser problemas importantes en los debates de los filósofos sobre la naturaleza y los límites del conocimiento humano (1999: 137-138).



Fig. 47. William Frederick Yeames,
Una visita a la habitación encantada (1869).

Siendo la cuestión de la percepción una nueva problemática, ya en el siglo XIX, la pintura de William Frederick Yeames *Una visita a la habitación encantada* (*A Visit to the Haunted Chamber*, 1869; col. particular) [Fig. 47] deviene un ejemplo gráfico sobre la cuestión. En la imagen, dos visitantes representadas en el extremo izquierdo y ocupando apenas un cuarto del lienzo se enfrentan a los tres cuartos restantes, aparentemente ocupados tan solo por los muebles de la estancia; tanto las señoritas curiosas como los espectadores intentamos llenar ese aparente vacío con la revelación de lo imposible, en un gesto que se enmarca sin problema en los parámetros de lo aceptable:

Cette toile est intéressante, car elle fut présentée à la Royal Academy par un artiste considéré comme un *associate* de la prestigieuse académie de peinture. Elle indique que le thème de la hantise entre dans les sujets « classiques » à condition d'être traité de manière conventionnelle, c'est-à-dire qui ne cherche pas à choquer le bon goût, qui respecte les valeurs bourgeoises de la bienséance et de la respectabilité (SAUGET, 2011: 112).

Este interés típicamente decimonónico por ser capaces de ver lo imposible da lugar a estudios como el de John Ferriar *An Essay towards a Theory of Apparitions* (1813),

continuado más tarde en la obra de Samuel Hibbert *Sketches of the Philosophy of Apparitions; or an Attempt to Trace Such Illusions to their Physical Causes* (1824).

En el siglo XIX, el nuevo racionalismo imperante tras la Revolución francesa da sus frutos y, pese a intentos filosóficos de mantener la supuestamente necesaria idea de Dios –es el caso de apologetos cristianos como Maurice Blondel–, hacen su aparición explicaciones científicas que desmienten la intervención divina en la creación del mundo. A la cabeza de todas ellas, en influencia y consecuencias, la Teoría de la evolución de Charles Darwin. Hacia finales de la centuria llegan oposiciones filosóficas a lo sobrenatural como objetivo humano todavía más frontales. Karl Marx plantea claramente tanto la duda como la respuesta –mediante una argumentación, por cierto, que implica no solo cuestionamientos de carácter especulativo, sino las semillas de toda una revolución moral y social–; en palabras de Frederick Copleston:

¿Por qué crea el hombre el mundo ilusorio de lo sobrenatural y proyecta luego en éste, su propio y verdadero ser? La respuesta es que la religión refleja y expresa la distorsión de la sociedad humana. La vida política, social y económica del hombre es incapaz de realizar su propio ser, y por ello se ve obligado a crear un mundo ilusorio, el sobrenatural, el mundo de la religión en el que busca su felicidad, de manera que la religión se convierte en el opio que se administra el hombre mismo (1989C: 242).

Por su parte, y en la estela de Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche propone que los esfuerzos del ser humano se orienten hacia el mundo de las personas, y no al divino; escribe en *La Goya Ciencia (Die fröhliche Wissenschaft, 1882)*:

el acontecimiento más importante de la época actual –que “Dios ha muerto”, que la fe en el dios cristiano ha sido imposible de mantener– ya empieza a disipar las primeras nubes sobre Europa. Al fin el horizonte se presenta libre ante nosotros, a pesar de no ser brillante; al fin el mar, *nuestro* mar, se abre. Quizá nunca se haya abierto así un mar (citado en COPLESTON, 1989C: 317).

Aún y la oposición de filósofos como Pierre Teilhard de Chardin, es durante el siglo XX cuando culmina el proceso de separación de lo natural y lo sobrenatural. Es este el momento en el que las explicaciones sobre el universo de Albert Einstein y las de Sigmund Freud sobre la mente humana abren perspectivas y planteamientos que consolidan el proceso iniciado en la Época de las luces. Ningún aspecto de la realidad escapa a la nueva tradición analítica: la lógica aplicada a la experiencia inicia con

Bertrand Russell la fenomenología, mientras que con su discípulo Ludwig Wittgenstein la filosofía se adentra en los laberintos del lenguaje.

En todo este proceso, el uso del término “sobrenatural” se va desplazando a lo que, como apunta David Roas, fray Benito Jerónimo Feijoo llama “preternatural” (ROAS, 2001B: 8). El padre benedictino Feijoo, en el siglo XVIII emplea el término para designar aquello que se desvía de lo natural, en un sentido notablemente distinto al que tradicionalmente se venía atribuyendo a la palabra “sobrenatural”. Etimológicamente, una deriva del latín *supernaturalis* y la otra de *præternaturalis*, ambas a partir de prefijos cercanos, pero no iguales, junto a la palabra *natura* (“naturaleza”): *supra-* (“sobre”) y *præter-* (“más allá de”). Así, respecto de la naturaleza, la sobrenaturaleza está por encima, y la preternaturaleza está al margen. Consecuentemente, sobre todo en contextos religiosos, tradicionalmente se ha usado la palabra “sobrenatural” para designar la intervención divina –posible–, y el término “preternatural” para referir la interferencias humanas o demoníacas orientadas a la violación del orden natural divino –también posibles–, así como, por extensión, aquello improbable o harto infrecuente –posible, como los demás casos–.

Stuart Clark, en su estudio *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* sintetiza claramente la distinción entre los usos anteriores medievales de los términos “natural”, “sobrenatural” y “preternatural”, acentuando el hecho que la diferencia estriba en una cuestión moral, de modo que, desde nuestro punto de vista, no implica en ningún caso una forma de explicar la realidad en términos de posibilidad o imposibilidad:

Natural events occurred as the entirely regular, normal, uninterrupted consequences of the laws of nature, and supernatural ones as manifestations of the divine will acting above nature altogether. Preternatural events were within nature but were abnormal and deviant, and thus not part of *scientia*; they were either exotic but spontaneous products of the wonderful properties of natural things themselves, or they occurred when human or demonic agents practiced with these properties to create artificial marvels. In the case of human agents, this was done by *magia naturalis*, and in the case of demons by *magia daemonica*. Only morality separated these two “magical” technologies, not ontology or epistemology. In fact, common to all preternatural things was an element of unintelligibility –they were hidden or occult things, experienced but not explicable, or known only to adepts but not generally understood (1999: 262).

En Época moderna se producen dos interesantes fenómenos con el uso de estos conceptos: el primero, la controversia entre católicos y protestantes sobre el origen de lo

milagroso, siendo los católicos defensores de su estatus preternatural y erigiéndose en detractores de su existencia los protestantes; el segundo, la ampliación de lo natural a medida que avanza el campo de acción de la ciencia y el conocimiento, de modo que en ámbitos populares se asimila cada vez más lo preternatural a la ignorancia, mientras que en ciertas esferas del saber en cambio, sigue suscitando curiosidad –valga como uno de los máximos ejemplos la *Instauratio Magna* (1620) de Francis Bacon–, o pasa a asociarse, sencillamente, a lo esotérico y oculto.¹²²

Durante la Ilustración, en el siglo XVIII, y con esto regresamos al padre Feijoo, esta tendencia se generaliza, quedando lo preternatural relegado al campo de las anomalías y las aberraciones naturales:

Anomalies were a continual challenge to the elaboration of classification systems, and were employed by those who questioned the utility of systems altogether to cast doubt on nature's supposed conformity to law. But the hegemonic rationalism of the mathematical and mechanical sciences was increasingly distrustful of the concept of natural aberration (CLARK, 1999: 280).

Hoy en día, según la RAE, lo sobrenatural sigue siendo aquello «Que excede los términos de la naturaleza», y preternatural lo «Que se halla fuera del ser y estado natural de algo». La diferencia respecto de otras épocas es que, completado en la actualidad el proceso de separación de lo natural y lo divino, tanto lo sobrenatural como lo preternatural designan fenómenos considerados imposibles desde el punto de vista científico, empirista y mecanicista imperante. Ahora bien, la palabra “preternatural” ha ido perdiendo popularidad –sin llegar a caer en desuso–, de modo que el vocablo “sobrenatural”, además de conservar su sentido religioso original, ha aglutinado todo aquel ámbito relacionado con las distorsiones humanas y demoníacas que antes se explicaban mediante lo preternatural.¹²³

¹²² Para un estudio detallado sobre la presencia de la magia en la época barroca, v. el libro de Pilar Alonso Palomar *De un universo encantado a un universo reencantado: Magia y literatura en los siglos de oro* (1994).

¹²³ Las supersticiones viven una evolución paralela: «Ya no chocan con los imperativos de la fe enunciados por una Iglesia, pero, a cambio, suelen oponerse a la racionalidad científica que Occidente ha forjado desde el siglo XVII. Sin embargo, esta sustitución de un sistema de referencias por otro se ha producido progresivamente, y seguramente todavía hoy no ha concluido» (SCHMITT, 1992: 2). El estudio de las supersticiones viene interesando desde hace siglos, pero desde orientaciones distintas. Tal como señala Jean-Claude Schmitt, al principio desde el contraste con la religión: san Agustín, obispo de Hipona, entre los siglos IV y V; el arzobispo Agobardo de Lyon, durante el siglo IX, con sus diversos tratados contra la superstición; y, entre otros, el abate del s. XVII Jean-Baptiste Thiers y su *Traité des superstitions qui regardent les sacrements selon l'Écriture sainte, les décrets des conciles, et les sentiments des Saints pères, et des théologiens* (1697-1704). Más tarde, desde el contraste con el racionalismo: en este caso, el referente

Por todos estos motivos, y con plena conciencia de su historia y variaciones, usamos en estas páginas la voz “sobrenatural”, casi en todo momento asimilado a ese aspecto imposible que arranca, como hemos visto, en la Época de las Luces, y que es esencial en la formación de lo fantástico como artefacto cultural y artístico. Junto a este “sobrenatural imposible”, en algunas ocasiones, cuando debamos referirnos a lo sobrenatural aceptado por motivos religiosos o dentro de la lógica de lo maravilloso, nos referiremos a lo “sobrenatural posible”. Obviamente, bajo tal distinción subyace –volvemos a insistir en ello– el concepto de Susana Reisz de “posible según lo relativamente verosímil”, y la idea de “imposible legal” que cada paradigma de pensamiento institucionaliza.

Esta decisión, además, resulta coherente con la mayoría de estudios sobre lo fantástico en general o el arte fantástico en particular, donde algunas de las variaciones más relevantes optan por reformulaciones de la palabra sobrenatural, como el “extranatural” de Irène Bessière (v. 2001), y el ya citado “supra-real” de Émile Langui (v. 1953) y David Larkin (v. 1972). Es el caso también de la voz “supranormal”, que para el escritor Richard Matheson designa algo natural que, sencillamente, todavía no se puede explicar; en 2007 y en una entrevista para *CinemaSpy*, explica: «I think we’re yearning for something beyond the every day. And I will tell you I don’t believe in the supernatural, I believe in the supernormal. To me there is nothing that goes against nature. If it seems incomprehensible, it’s only because we haven’t been able to understand it yet» (en CHAPPELL, 2013). Por su parte, Lucio Lugnani, en el artículo “Verità e disordine: Il dispositivo dell’oggetto mediatore” (1983), opta por llamar “subnatural” a lo sobrenatural de lo fantástico, ya que para el autor italiano en las imágenes y los textos fantásticos solo se alude a una parte de lo que no se considera natural:

Sea la que fuere la imaginación que haya tenido y tenga del mundo, el hombre lo habita únicamente en su superficie, y, por ello, se considera a esta zona el lugar natural por excelencia. La sobrenaturaleza se extiende infinita por encima y por debajo de esta superficie, hacia lo alto y hacia abajo, como abismo de vertiginosa hondura. Pero la sobrenaturaleza evocada o narrada en lo fantástico es, en realidad, exclusivamente una mitad del mundo sobrenatural, la mitad de abajo, la mitad aprisionada, hundida, íntima, comprimida, inferior, nocturna; [...] esta sobrenaturaleza erébrica y *nefanda* se plantea como el primer lenguaje mitológico mediante el cual pueda significarse el mundo de la sub-naturaleza, de los fantasmas inferiores, de las manías íntimas, de los inconscientes estados obsesivos y de

primero y más claro, ya en el siglo XVIII, es Voltaire, que, en diversas obras, como el *Tratado sobre la tolerancia* (*Traité sur la tolérance*, 1763), arremete contra la irracionalidad de la superstición.

pesadilla, un mundo, lamentablemente, también demediado y también desierto de ángeles y de gozosas epifanías (citado en CESERANI, 1999: 116-117).

Imbricado lo fantástico a la noción de imposible, y ésta a la de sobrenatural imposible, se establece ante nosotros como consecuencia obvia, y como ya se advierte en una nutrida bibliografía sobre el estudio de la literatura fantástica, un marco temporal restringido. Dicho de otra manera, lo fantástico no puede darse antes de que exista la noción de sobrenatural imposible, de modo que arranca necesariamente en el siglo XVIII. Este punto de inicio de lo fantástico, comúnmente aceptado en el ámbito de las letras, en los estudios sobre artes visuales, en cambio, suele situarse en épocas anteriores, y habitualmente sin ser un objeto de estudio. Tal como hemos visto en el capítulo “2.1. Estado de la cuestión: referentes en el estudio del arte fantástico” [desde la p. 31], el arte fantástico comúnmente es aceptado como una categoría ahistórica o bien que sitúa sus inicios en la Edad Media. Sin embargo, tal como hemos comentado en el apartado “2.2.2. Lo fantástico: género, categoría estética, y anestilo” [desde la p. 101], en tanto que categoría estética, el arte fantástico necesariamente está ligado a una cierta manera de entender la realidad, hecho que indefectiblemente lo vincula a unos momentos determinados e imposibilita un supuesto carácter ahistórico. Por otro lado, como intentamos demostrar en estas páginas, el sistema de pensamiento medieval en ningún caso es compatible con la noción de imposible que opera en lo fantástico, de modo que la idea de un arte fantástico que nace en la imaginería de los capiteles románicos o, más tarde, en las pinturas de El Bosco, es difícilmente argumentable.

A todo esto, y siempre con el propósito de defender un arte fantástico nacido de la Ilustración, podemos sumar un tercer argumento: el hecho que la exigencia moderna de delimitación de lo sobrenatural forma parte de uno de los principales debates que atravesarán todo el arte de nuestro tiempo –es decir, desde la Ilustración hasta hoy– y que, a su vez, es esencial para entender el arte fantástico. Nos referimos a aquel que Gotthold Ephraim Lessing suscita a partir de algunas de las afirmaciones del capítulo IX de su *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía (Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766)*:

solo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquellas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo sino como mero auxiliar de la

religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía el arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello (citado en BOZAL, 2010: 20-21).

Junto con obras como, entre otras, la *Estética (Aesthetica)*, 1750) de Alexander Gottlieb Baumgarten, *La norma del gusto (Of the Standard of Taste)*, 1757) de David Hume, la *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful)*, 1757) de Edmund Burke, la *Historia del Arte en la Antigüedad (Geschichte der Kunst des Altertums)*, 1764) de Johann Joachim Winckelmann y los *Salones (Salons)*, de 1759 el primero)¹²⁴ de Denis Diderot, el *Laocoonte* de Lessing es uno de los textos que presentan algunos de los fundamentos de la estética contemporánea y que aparecen, precisamente, en el Siglo de las Luces, cuando, como vemos, se gestan también las bases de lo fantástico. Dentro de este marco general, la autonomía del arte en particular que defiende Lessing es coherente con la especial mirada que el arte del Rococó lanza sobre lo sensible, haciendo posible atender a la realidad del hecho artístico en su aspecto puramente material, más allá de las realidades simbólicas y metafísicas a las que pueda estar aludiendo en tanto que representaciones. Se trata, pues, del mismo argumento que esgrimen los estudiosos del arte fantástico –incluidos los que entienden el arte fantástico dentro de otros rangos temporales–, y, si ahondamos un poco más en el contexto dieciochesco de la génesis de la autonomía del arte, descubrimos que las concomitancias con lo fantástico todavía son más profundas, ya que comparten dos aspectos fundamentales; la modernidad y el espíritu crítico que la vertebra –los tres factores que sobre este particular resultan fundamentales y, a la vez, complementarios, son el desarrollo de la crítica, de la historia del arte y de la estética–. En palabras de Valeriano Bozal:

La autonomía del arte, un proceso que corre paralelo con la autonomía del conocimiento científico respecto de los prejuicios y con la del comportamiento respecto de la moral establecida, es uno de los factores fundamentales de la modernidad. [...] La evolución estilística por sí sola [se refiere al paso del Barroco al arte del Rococó, al cual acabamos de referirnos] –si tal cosa puede siquiera imaginarse– no hubiera pasado de un interés minoritario y seguramente hubiese decaído con rapidez. Si no sucedió así fue porque, además de la entidad de los artistas

¹²⁴ En sus inicios, la crítica se articula alrededor de las reuniones para contemplar y debatir obras artísticas llamadas “salones”, que toman su nombre a partir del Salón Carré del Louvre de 1725; «El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. En una palabra, aunque de una forma inicialmente tímida, el salón constituye la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte, en claro paralelismo con lo que sucedía con el teatro dieciochesco y las restantes prácticas artísticas» (BOZAL, 2010: 22).

y literatos que la llevaron a cabo, se articulaba con otra serie de cambios que dieron pie a su desarrollo y paulatina transformación, y en su decurso, a una creciente consolidación (2010: 21-22).

En el siguiente fragmento de su *L'Art fantastique*, Marcel Brion lleva a cabo un juego de asociaciones especialmente interesante analizado en el contexto de estas líneas, ya que, por un lado, sitúa lo fantástico tanto en pasados lejanos, como la Antigüedad, y por el otro, echando mano de ese tópico ilustrado que asimila la luz a la razón y la oscuridad a supersticiones y supercherías, asocia las imágenes de la ciencia ficción actual con esas visiones ingenuamente aceptadas en épocas “oscuras”:

Sans qu'il en ait conscience, probablement, l'homme d'aujourd'hui est tout aussi accessible au Fantastique que celui des époques naïves et des siècles « obscurs ». Quoiqu'elle ne puisse trouver place ici, une étude sur les thèmes et les images de la science-fiction serait très instructive à cet égard. Elle éclairerait d'une curieuse lumière la position actuelle de l'individu au centre d'un univers, plus mystérieux que jamais, plus peuplé d'énigmes et de dangers que le fut jamais l'univers du Moyen Âge ou de l'Antiquité. Les animaux artificiels de la Cybernétique et le cerveau électronique sont à l'origine de formes d'expression fantastiques non négligeables. Le Fantastique de l'Architecture et le Fantastique du Cinéma seront peut-être étudiés, un jour, ailleurs qu'ici, pour eux-mêmes et selon d'autres notions que celles qui ont inspiré ce livre et dirigé sa composition (1989: 8).

Brion, agudamente, en este fragmento utiliza un género, el de la ciencia ficción, que, como cualquier otro género de las artes, es susceptible de ser representado mediante la categoría estética de lo fantástico o cualquier otra –por poner un par de ejemplos, lo sublime en tantas imágenes del citado film *2001: una odisea del espacio*, o lo siniestro en la versión de Tarkovski de *Solaris*, película a la que nos volvemos a referir más adelante–. El autor francés es muy consciente que la ciencia ficción, hoy en día, sigue cumpliendo con uno de sus objetivos seminales, que es poner en cuestión los límites materiales, metafísicos, morales y éticos de esa ciencia que desde la Ilustración se ensalza como panacea de la humanidad.

No en vano es a inicios del siglo XIX cuando se publica la novela que, en muchos sentidos, inaugura el género, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*; 1818), de Mary Shelley, y cuyo protagonista, el científico Victor Frankenstein, es precisamente un reflejo de esa fe desmedida en la ciencia inaugurada en el anterior siglo XVIII. Como indica el subtítulo, Victor Frankenstein es un Prometeo que comete el peor de los pecados ante los dioses. Nos referimos, naturalmente, al pecado de *hybris* (ὑβρις, “insolencia”), el intento de medirse con los poderes ultraterrenos.

Advertido y referido desde muy antiguo tanto en la mitología como en los más variados géneros literarios, es un principio moral bien arraigado en nuestra cultura. Platón, por ejemplo, dice: «Ninguna naturaleza humana investida con el poder supremo es capaz de ordenar los asuntos humanos y no rebosar de insolencia y error» (citado en SAGAN, 1998: 141). Es célebre también el momento de *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* (entre otras versiones, la de Pseudo Calístenes, del s. III) en el que el Alejandro Magno convertido en héroe de prodigiosos poderes es severamente reprendido por un ser sobrenatural: «¡Oh Alejandro!, ¿tú, que no comprendes las cosas de la tierra, intentas conocer las del cielo? ¡Vuélvete ya hacia la tierra a toda prisa, si no quieres convertirte en pasto de estas aves!» (PSEUDO CALÍSTENES, 1977: 170).

El titán Prometeo cuando, en contra de la voluntad expresa de Zeus, le ofrece a los hombres el fuego de la inteligencia o, más específicamente, la capacidad de progreso técnico –que después el señor del Olimpo se ve obligado a complementar con el *aidós* (αἰδώς, “respeto”, “pudor”), el sentido de la moral, y la *diké* (δίκη, “regla”, “ley”), el sentido de la justicia–, comete el desafío de soberbia que le vale un terrible castigo, ser encadenado a una montaña en la que un águila le devora cada día el hígado. Es también el pecado que cometen tanto el mítico Asclepio como el Victor Frankenstein literario cuando osan contravenir el orden cósmico al resucitar a los muertos, uno mediante la medicina mágica de una Grecia legendaria y el otro por mediación de una ciencia ilustrada que no se detiene ante consideraciones éticas; ambos pecadores de *hybris* son castigados, por supuesto, el primero fulminado con un rayo, y el segundo con la muerte de todos sus seres queridos. De aquí el mensaje moral de la novela, contenido en las siguientes palabras de la autora en su introducción para la edición de Standard Novels (1831): «Debía ser espantoso; pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del creador del mundo. El éxito aterraría al propio artista; huiría horrorizado de su odiosa obra» (1995: 14).

Sin duda, la luz prometeica arroja sombras importantes. Si comparamos la pintura neoclásica de Heinrich von Füger titulada *Creación del hombre por Prometeo* (*Erschaffung des Menschen durch Prometheus*, 1790; Palais Liechtenstein, Viena) [Fig. 48] se hace evidente la confianza dieciochesca en la capacidad iluminadora de la razón y la técnica, simbolizadas en esa luz que el bello titán está a punto de ofrecer al hombre, todavía a sus pies y entre las sombras de la ignorancia. Una imagen muy distinta es la que ofrece el personaje creado por Mary Shelley desde la perspectiva romántica, mucho más crítica con los avances científicos y sus consecuencias. Pilar Pedraza, comentando la

secuencia de la resurrección en la adaptación cinematográfica de Kenneth Branagh, *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994) [Fig. 49], se hace eco de esas sombras románticas:

Dos hombres frente a frente o más bien un hombre que se mira en el espejo de su propia monstruosidad y tiene que reconocer ante sí mismo su fracaso. En la secuencia de la primera resurrección, Frankenstein es un rubio y hermoso titán que da vida a la fuerza, como en un parto difícil, a su criatura, a la que ha mantenido en un tanque lleno de líquido amniótico. La lucha en el suelo, entre mucosidades, de los dos hombres desnudos, aterrados y agotados es notable (2004: 126).



Fig. 48. Heinrich von Füger, *Creación del hombre por Prometeo* (1790).



Fig. 49. *Frankenstein de Mary Shelley* (dir. Kenneth Branagh, 1994).

Conviene matizar el contraste entre la sensibilidad neoclásica y la romántica en cuanto a su actitud para con la razón y los avances científicos. Ambas corrientes artísticas e intelectuales intentan ofrecer alternativas para el nuevo mundo que debe levantarse después de la Revolución francesa y, en tal construcción, tanto los unos como los otros cuentan con su fascinación por la ciencia y sus logros. La diferencia estriba en los diferentes márgenes de confianza que le confieren. Estas dos actitudes quedan ejemplificadas en el siguiente fragmento del relato de Guy de Maupassant “El Horla” (“Le Horla”, 1887), donde el protagonista manifiesta una firme confianza en la ciencia que contrasta con la visión del monje, mucho más dispuesta a aceptar lo inexplicado:

–Si en la tierra hay otros seres, además de nosotros ¿cómo es que, en tanto tiempo, el hombre no ha llegado a conocerlos, o por qué usted no los ha visto nunca, ni tampoco yo?

–¿Es que acaso vemos la cienmilésima parte de lo que existe? –me replicó el monje–. Considere, por ejemplo, el viento; es la fuerza más potente de la Naturaleza, abate al hombre, derrumba edificios, desarraiga árboles, levanta del mar montañas de agua y estrella grandes navíos contra las rocas. El viento, que mata, que silba, que suspira, que ruge, ¿lo ha visto usted alguna vez, o cree que podrá verlo? Y, sin embargo, no cabe duda de que existe.

Ante razonamiento tan sencillo, permanecí silencioso. Aquel hombre era un filósofo o un loco; no podría decirlo con exactitud, así que guardé silencio. Pero yo había pensado antes sobre eso (1996: 321).

La razón y lo científico abogan por la exclusión de lo desconocido. En tal empeño, todo lo irracional se convierte en ominoso, algo que la novela gótica¹²⁵ aprovecha como fundamento narrativo y, después, la literatura romántica recicla en inquietantes advertencias sobre los límites de la ciencia y de su incapacidad para explicar ciertas parcelas de la realidad. De ahí el fenómeno del explicacionismo sobre el que ironiza Patrick Harpur:

Como señaló el gran filósofo de las anomalías, Charles Fort: «Nunca hubo una explicación que no tuviera que ser explicada a su vez». La pasión por la explicación –el *explicacionismo*– es un disparate típicamente moderno. Hemos llegado a esperar explicaciones siempre que sucede algo misterioso, y siempre hay un “experto” dispuesto a ofrecerlas. Y no importa lo ridícula que sea la explicación del experto: normalmente nos quedamos satisfechos, porque preferimos asegurarnos de que el misterio está resuelto a pensar en ello ni un momento (2007: 30).

Los espacios sin explicación son las zonas oscuras en las que se recrea el arte fantástico y que conceden una nueva dimensión a la moderna naturaleza del infierno inaugurada en el Renacimiento, cuando Christopher Marlowe, en *La trágica historia del doctor Fausto* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1604), afirma: «Hell hath no limits, nor is circumscribed / In one self place, but where we are is hell, / And where hell is there must we ever be» (versión de 1606, acto II, 124-126; MARLOWE, 1993: 221).

¹²⁵ De la extensa bibliografía sobre la literatura gótica aislamos, por su capacidad para establecer una panorámica sobre el tema, el ensayo de Fred Botting *Gothic* (1996), donde presenta este tipo de narración de la siguiente forma: «Gótico significa escritura del exceso. Lo gótico hace su aparición en la horrible oscuridad que obsesionó a la racionalidad y a la moralidad dieciochescas. Arroja sombra sobre los éxtasis desesperantes del idealismo e individualismo románticos y sobre las inquietantes duplicidades del realismo y decadentismo victorianos. Los ambientes góticos –oscuros y misteriosos– han supuesto en repetidas ocasiones el turbador retorno del pasado en el presente y han suscitado sentimientos de terror y de risa. En el siglo XX, con formas distintas y ambiguas, figuraciones góticas han seguido arrojando sombra sobre el progreso de la modernidad con antinarraciones que contaban el lado subterráneo de la Ilustración y los valores humanísticos» (citado en CESERANI, 1999: 130-131). Probablemente, uno de los ámbitos del campo de la cultura visual donde encuentra sus paralelismos y continuaciones el relato gótico es las películas de terror de las dos grandes productoras históricas del género: primero la Universal y después la Hammer, ambas ofreciendo a menudo imágenes enmarcadas en categorías estéticas como la de lo *kitsch*.

Este renovado interés por lo desconocido patente en lo fantástico no constituye en absoluto una tendencia marginal, sino que es parte de toda una cosmovisión que, precisamente en el siglo XIX, que es la centuria de los grandes avances científicos y tecnológicos aplicados a la vida cotidiana, también es el momento de reafirmación de la curiosidad por lo oscuro, lo esotérico y lo extraño:

Junto a Theodor Fechner (1801-1887), uno de los fundadores de la nueva ciencia de la psicología, otros médicos e investigadores como Franz Anton Mesmer (1734-1815, descubridor del magnetismo y precursor de la parapsicología), Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860, protagonista del animismo), Christian Friedrich Hahnemann (1755-1843, padre de la homeopatía) o Rudolf Steiner (1861-1925, fundador de la antroposofía) proponen concepciones y experimentos para hacer aprehensible lo inexplicable (SCHURIAN, 2006: 10).

Tal planteamiento no debe percibirse como una paradoja, sino como la otra cara de la moneda. Es, parafraseando el título de la novela del artista y literato Alfred Kubin *La otra parte* (*Die andere Seite*, 1909), el otro lado.

Lo fantástico se inicia con las luces de la Ilustración, con el optimista esclarecimiento kantiano, probablemente como respuesta necesaria:

Repetidas veces se ha recordado, en efecto, que la literatura fantástica surge en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces» (REISZ, 2001: 194).

El Drácula de Savater con el que abrimos el presente apartado advierte que el día está lleno de sombras, y tal vez sea la noche la que realmente sabe de fulgores. Esa noche inquietante de lo fantástico donde brillan los destellos de un contrapunto crítico ante el implacable imperio de la razón como forma privilegiada de explicar la realidad, en una reivindicación de otro tipo de luces –aquellas que defiende Josep Ramoneda con rotundidad: «Las Luces vienen del arte» (2007: 117)–. Tal como plantea el artista Antoni Llena en el siguiente texto, el compromiso del arte con la realidad no es describirla en sus aspectos diurnos y epidérmicos, sino yendo a su reverso:

La realitat és la suma de la veritat de tothom més la veritat de les coses. Sense aquesta suma la realitat no passa d'ésser «irrealitats». No es tracta pas de trobar equilibris paral·lels entre coses oposades (l'ordre no és qüestió d'equilibris), sinó d'identitat. Ordenar no és que cada cosa trobi el seu lloc? Tan sols podem intuir la totalitat si arribem a entendre que la unitat és dispersió, i que no es va sumant-ne els fragments que l'abastarem, sinó en la fugaç inconsistència d'un instant. La realitat no és pensable si no és acollida per una consciència, i la consciència no és pensable si no

és plena de realitat. Poc entendrem l'art sumant allò que els artistes han fet (això, en tot cas, ens ajudarà gaudir-ne), sinó intuïnt-ho com una temptativa, com una voluntat utòpica de visió total. Encara avui hi ha qui no entén que l'art no és pas un compendi de dificultat resoltes brillantment, i que l'artista no és pas un erudit. Quan el poeta diu que el dia és ple de llum i la nit també, no ho diu pas prenent en consideració la inèrcia de dies i nits encaixant-se rutinàriament, sinó tenint en compte una realitat més àmplia i perplexa. I és que si l'àrida nit dels místics és plena de llum espiritual, fitar l'ençegadora llum del sol ens priva de visió (1999B: 27-28).

Desde ese otro lado, desde las sombras, el cometido del arte y los artistas es mantener una mirada crítica sobre los fantasmas de su propio tiempo. En la serie de televisión *Penny Dreadful* (John Logan, 2014-2016) Caliban (Rory Kinnear), trasunto del monstruo de Frankenstein, le espeta a su creador (Harry Treadaway) un monólogo en el que se explican y defienden tanto la presencia como la necesidad de esos fantasmas:

Eventually I learned words. Your beloved volumes of poetry were my primers. From your pencilled notations I learned that you favoured Wordsworth and the old Romantics. No wonder you fled from me. I am not a creation of the antique pastoral world. I am modernity personified. Did you not know that's what you were creating? The modern age. Did you really imagine that your modern creation would hold to the values of Keats and Wordsworth? We are men of iron and mechanization now. We are steam engines and turbines. Were you really so naive to imagine that we'd see eternity in a daffodil? Who is the child, Frankenstein, thee or me?¹²⁶

Si comparamos dos imàgenes basadas en un mismo tema, el de las hadas, como son el dibujo de Apel·les Mestres¹²⁷ *Las alas se abren* (*Les ales s'obren*, 1904-1905; Museu Nacional d'Art de Catalunya) [Fig. 50] –il·lustració para el libro *Liliana* (1907)– y la fotografia de Elsie Wright *Frances y el hada saltarina* (*Frances and the Leaping Fairy*, 1920; col. particular) [Fig. 51], comprobamos rápidamente que el rango de aceptación de lo imposible en el mundo diegético establece un factor de diferenciación clave. En el primer caso, el espectador separa prístinamente el mundo diegético de su realidad extradiegética, aceptando que en uno existen las hadas, mientras que en el otro son imposibles. En el segundo caso, el contexto en el que se toma la fotografía resulta definitorio: como veremos en el siguiente apartado, donde volvemos a esta imagen y profundizamos en la cuestión, el mundo diegético y el extradiegético se superponen, ya

¹²⁶ Temp. 1 (cap. 3), “Resurrección” (“Resurrection”, dir. Dearbhla Walsh), emitido por primera vez en EUA el 24 de mayo de 2014. V. también GAGLIARDI, 2016.

¹²⁷ “Apel·les” es la adaptación catalana normativizada que se usa en la actualidad, siendo “Apeles” la grafía con la que el propio artista firma sus obras entre mediados del siglo XIX y el primer tercio del XX.

que la adolescente autora de la obra insiste en que con ella no *representa* a su prima Frances en presencia de un hada, sino que *presenta* tal encuentro:

en el llibre *The Coming of the Fairies* (1920) [Arthur Conan Doyle] donava testimoni de la recerca de la veritat sobre el tema, tot publicant les fotografies en qüestió acompanyades d'una notícia tècnica molt detallada (que incloïa la distància des de la que es va prendre la fotografia o el temps d'exposició), per garantir-ne un major valor probatori (FAXEDAS, 2016: 38, citando a SCHMIT, 2004; v. CONAN DOYLE, 1998).

La imagen de Wright requiere una adscripción a lo sobrenatural posible, como sucede con la de Mestres, y en ambos casos la aparición de lo imposible no resulta traumática. Difieren, sin embargo, en que la primera distingue entre una realidad diegética, mientras que la segunda, no, porque al tratarse de una aparición de lo imposible que implica, como hace en su momento Arthur Conan Doyle, aceptar la fotografía como prueba indicial de una especie de realidad en la que cabe mucho más de lo explicable mediante los mecanismos racionales de la ciencia, queda patente que nos encontramos ante dos categorías estética necesariamente distintas.

Fig. 50. Apel·les Mestres,
Las alas se abren (1904-1905).

Fig. 51. Elsie Wright,
Frances y el hada saltarina
(1920).



Distintas entre ellas y distintas del arte fantástico. El elemento de distanciamiento fundamental es la ausencia de fricción entre lo imposible y lo real, necesario para que acontezca lo fantástico. Hablando de literatura, Julio Cortázar expone la idea en los siguientes términos:

Poquísimas veces, lo fantástico grande, lo fantástico que ha inspirado los mejores relatos, está basado en la alegría, en el humor, en lo positivo. Lo fantástico es negativo, está siempre en el límite de lo horrible, en el límite del terror. Eso es lo que nos ha dado la novela “gótica”, con sus cadenas y sus fantasmas, etcétera. Y eso es lo que nos ha dado, después, Edgar Allan Poe, el verdadero inventor del cuento fantástico moderno –también siempre terrible–. Nunca he conseguido entender por qué lo fantástico se basa en el lado oscuro del hombre, en el lado nocturno, y no en el diurno (citado en CESERANI, 1999: 176).

Así, en nuestro acercamiento a una definición funcional para el arte fantástico, a través del análisis de los dos referenciales de existencia básicos, el mundo diegético y el mundo referente, distinguimos entre tres categorías estéticas: “lo maravilloso”, cuando lo posible del mundo diegético es más amplio que en la realidad extradiegética; “lo fantástico”, cuando esa correspondencia de lo posible entre ambos mundos es coincidente, de modo que la entrada de lo imposible resulta traumática; y, cuando el mundo diegético precisa que amplíemos el rango de lo posible en el mundo-referente, lo que propondremos llamar “daimónico”, a partir del concepto acuñado por Patrick Harpur para referirse a aquellos aspectos misteriosos de la realidad que el paradigma de pensamiento racionalista no alcanza a explicar, pero que, sin embargo, forman parte de la experiencia individual y colectiva de nuestro tiempo. Ante tal taxonomía, *Las alas se abren* de Apelles Mestres es una obra perteneciente a la categoría estética de lo maravilloso, mientras que *Frances y el hada saltarina* de Elsie Wright es ejemplo de la categoría estética de lo daimónico.

Como recuerda David Roas, Sigmund Freud en su ya citado artículo de 1919 “Lo siniestro” distingue categóricamente lo fantástico de lo maravilloso al separar lo *unheimliche* –aquello que, considerándose imposible, se aparece como real– de lo imposible que no genera tensión con su contexto –el caso de los elementos sobrenaturales de los cuentos– (2001B: 11). Freud, al separar lo que aparece como real pese a no poder ser posible y lo que aparece como real en un contexto en el que se le atribuye la cualidad de posible,¹²⁸ delimitando la separación entre lo imposible que genera tensión y el que no la genera, establece el que ha sido descrito por numerosos investigadores de la literatura como elemento definitorio clave de lo fantástico: entre otros estudiosos y trabajos ya

¹²⁸ «Cumplimientos de deseo, fuerzas secretas, omnipotencia de los pensamientos, animación de lo inanimado, de sobra comunes en los cuentos, no pueden ejercer en ellos efecto ominoso alguno, pues ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema éste que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo» (FREUD, 1988: 249).

citados, Irène Bessière en *Le récit fantastique*, Susana Reisz en *Teoría y análisis del texto literario*, y David Roas en *Tras los límites de lo real*, a los que podemos añadir a Antonio Risco y su *Literatura fantástica de lengua española* (1987). Entre Freud y los autores citados, la referencia canónica sobre esta cuestión es el ya comentado ensayo *Introducción a la literatura fantástica*, donde Tzvetan Todorov plantea su influyente delimitación entre lo fantástico y lo maravilloso:

En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos (2009: 46).

Pese a su innegable influencia, existen diversos precedentes en cuanto a la distinción entre fantástico y maravillo que plantea Todorov; por ejemplo:

Joseph H. Retinger, que, ya en fechas tan tempranas como 1908, había propuesto la distinción entre cuento popular y cuento fantástico a partir del hecho de que el primero trata del alma humana sometida a potencias superiores benéficas, mientras que el segundo representa la lucha del ser rebelado contra las potencias superiores, en alianza con las potencias inferiores (CESERANI, 1999: 68-69).



Fig. 52. “Fuego y sangre”
(*Juego de tronos*, ep. 10, 1ª temp., 2011).

La distinción entre imposible fantástico e imposible maravilloso depende de los códigos con los que se erigen las realidades que los rodean. Así, podemos denominar “maravilloso” a aquello que en la realidad convencional del lector o el espectador resultaría imposible, pero que en el contexto diegético adecuado formaría parte de un mundo inventado que le da cabida y estatuto ontológico vinculado a lo posible. Por ejemplo, en toda la primera temporada de la serie televisiva *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, creada por David Benioff y D. B. Weiss, 2011) –serie basada en la saga literaria de George R. R. Martin *Canción de hielo y fuego* (*A Song of Ice and Fire*, desde 1996)–

se hace referencia a los dragones como algo que forma parte del pasado del mundo inventado en el que se desarrollan los acontecimientos, pero el espectador no los ve hasta la última secuencia del décimo y último episodio, titulado “Fuego y sangre” (“Fire and Blood”, dir. Alan Taylor, emitido por primera vez en Estados Unidos el 19 de junio de 2011) [Fig. 52]. Hasta ese momento el espectador no es plenamente consciente que en ese universo los animales gigantes que escupen fuego son posibles y, por tanto, entran dentro de la categoría de lo maravilloso, de modo que su aparición entre los personajes causa reacciones como el pavor o la fascinación, pero en ningún caso la inquietud ominosa de lo fantástico que el espectador sospecha en episodios precedentes, cuando todavía duda de su posibilidad real en el espacio y el tiempo propuestos por la diégesis.

Partiendo de las distinciones establecidas, para introducirnos en el estudio del arte fantástico es necesario delimitar ámbitos de actuación según las diferentes combinaciones entre la realidad descrita y la cabida que en ella se le da a lo imposible. A modo de síntesis, el siguiente esquema [Fig. 53] muestra tres grandes tipos de representación diegética de la realidad referencial: la inventada respecto a la realidad convencional, la coincidente con ella, y la coincidente pero con un margen ampliado para lo posible; en el seno de estas tres realidades diegéticas, la irrupción de lo imposible produce situaciones distintas, que resumimos como la aceptación que en los extremos define las categorías de lo maravilloso y lo daimónico, y en el centro el trauma que constituye lo fantástico:

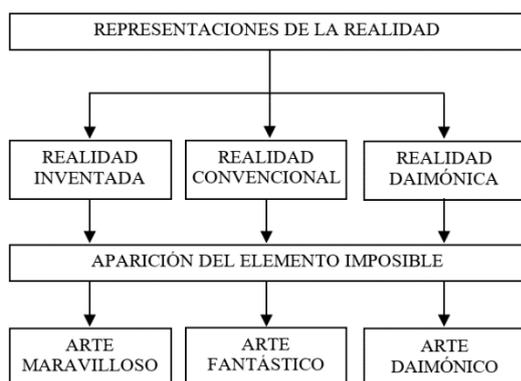


Fig. 53. Esquema de categorías estéticas según tipos de realidad.

Aunque, a la práctica, será relativamente sencillo apreciar trasvases entre estas tres categorías, conviene distinguir sus raíces y motivaciones. Por esta razón dedicamos las siguientes páginas a profundizar en los dos extremos del arte fantástico presentados brevemente en estas líneas.

2.2.5. Lo sobrenatural posible: el arte maravilloso

En un agujero en el suelo vivía un hobbit. No un agujero húmedo, sucio, repugnante, con restos de gusanos y olor a fango, ni tampoco un agujero seco, denudo y arenoso, sin nada en que sentarse o que comer: era un agujero-hobbit, y eso significa comodidad.

J. R. R. Tolkien, *El hobbit* (*The Hobbit*, 1937).

Los relatos de anticipación científica de Julio Verne —como es conocido entre los hispanohablantes el francés Jules Verne—, agrupadas bajo el explícito título genérico de *Viajes extraordinarios* (*Voyages extraordinaires*),¹²⁹ a menudo obligan al lector a plantearse ante qué tipo de rareza se encuentran. Por ejemplo, ¿qué quiere decir el capitán Nemo en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869-1870) cuando afirma que la electricidad del Nautilus no es la misma que la de todo el mundo? Tal como se describe en la novela, el submarino —bautizado, por cierto, en honor del sumergible precursor real inventado por Robert Fulton— se propulsa gracias a un motor alimentado mediante baterías de una amalgama de sodio extraído de las aguas marinas y mercurio. Así, las bases científicas de la explicación proponen el marco de verosimilitud necesario para que el lector conceda el crédito suficiente a la dosis de invención que hace del Nautilus y la energía que lo mueve auténticos prodigios de la técnica.

Al mismo tiempo, sin embargo, el autor, hablando a través de su alter ego Nemo, no deja de poner énfasis en la diferencia, en lo que quedará indefectiblemente inexplicado: «Mi electricidad no es la de todo el mundo» (2018: 144). Así, Verne hace bascular lo ordinario hacia lo extraordinario, pero sin causar desasosiego, sino todo lo contrario, alimentando una fascinación cimentada en la confianza en un racionalismo y una ciencia que, poco a poco, llega a todos los rincones. A todos, aunque, como admite en *La isla misteriosa* (*L'Île mystérieuse*, 1874-1875), el campo por recorrer siempre es basto:

—Y sin embargo, el mundo es muy sabio —dijo Pencroff, que no parecía resignarse fácilmente—. ¡Qué libro tan grueso podría hacerse, señor Cyrus, con todo lo que se sabe!

¹²⁹ Título acuñado por Pierre-Jules Hetzel, editor de Julio Verne, y figura influyente en la construcción del corpus literario verniano basado en la ciencia como fuente indiscutible de progreso y mejora humanos.

—Y un libro mucho más grueso con todo lo que no se sabe —le replicó Cyrus Smith (2014: 679).

Mediante su erudición y capacidad para hacer parecer posible de modo deseable lo imposible —al menos en la época en la que concibe sus máquinas y proezas—, Verne, desde el género de la ciencia ficción se sitúa en lo maravilloso, categoría estética limítrofe a la de lo fantástico.

DEPARTURES	STATUS	DEPARTURES	STATUS
UTOPIA	ON TIME	DARK CITY	ON TIME
LEMURIA	ON TIME	VENUSVILLE	ON TIME
VANAHEIM	ON TIME	FORTUNATE ISLES	ON TIME
NEVERLAND	ON TIME	NEO TOKYO	ON TIME
THEMISCYRA	ON TIME	MEGA CITY	ON TIME
STRATUS CITY	ON TIME	ADELMA	ON TIME
SKYPIEA	ON TIME	WESTERMESSE	ON TIME
SKYHOLM	ON TIME	TRON CITY	ON TIME
TARTARUS	ON TIME	SAN ANGELES	ON TIME
NEW BABYLON	ON TIME	ABYSS	ON TIME
GALACT	ON TIME	HYRULE	ON TIME
WONDERLAND	ON TIME	CITY IN THE SKY	ON TIME
THE ILLINOIS	ON TIME	MIDGAR	ON TIME
CAMELOT	ON TIME	THE EMERALD CITY	ON TIME
PLANET X	ON TIME	ASGARD	ON TIME

Fig. 54. Alicia Framis, *Departure Board* (2013, fragmento).

DEPARTURES	STATUS
TETRAHEDRAL CITY	ON TIME
AIR HAVEN	BOARDING
GOTHAM CITY	ON TIME
BASIN CITY	BOARDING
SHANGRI-LA	BOARDING
LIBRIA	BOARDING
DINAS AFFARAON	ON TIME
METROPOLIS	ON TIME
MU	BOARDING
MOSCOW METRO 2	BOARDING
CITY OF DOMES	DELAYED
RURITANIA	ON TIME
FLATLAND	BOARDING
LOUD CITY	ON TIME
UTOPIA	DELAYED

Fig. 55. Alicia Framis, pieza de la serie *Departures* (2016).

La realidad no es algo objetivable, y mucho menos susceptible de interpretaciones unívocas [v. el capítulo “3.1. Condición ontológica: el marco verosímil”, desde la p. 237]. Sin embargo, también es cierto que en el momento de representar la realidad que consideramos convencional existen unos códigos contruidos sobre una serie de leyes, fundamentos, premisas, presuposiciones e incluso prejuicios que determinan unos ciertos consensos —la legalidad a la que se refiere Susana Reisz con el concepto de “posible según lo relativamente verosímil” (v. 2001), y que nunca es única e inmutable, sino tan rica y cambiante como lo son las sociedades que la configuran—. Por este motivo, cuando un escritor, un pintor o un cineasta necesitan subvertir, distorsionar o, sencillamente, cambiar esos límites de lo real convencional, echan mano de su imaginación y de la capacidad para construir nuevos mundos, realidades distintas en las que rigen unas leyes y una lógica diferentes que, por otro lado, los lectores o espectadores deben aceptar y asumir para que

la experiencia estética sea efectiva. En palabras de Umberto Eco y mediante ejemplos literarios:

Sabemos muy bien que existe un mundo real en el que se produjo la Segunda Guerra Mundial y los hombres fueron a la luna, y que existen además los mundos posibles de nuestra imaginación, en los que han existido y existen Blancanieves y Harry Potter, el comisario Maigret y madame Bovary. Una vez que, fieles al acuerdo ficticio, hemos decidido tomar en serio un mundo narrativo posible, debemos admitir que Blancanieves fue despertada de su letargo por un príncipe azul, que Maigret vive en París en el boulevard Richard-Lenoir, y Harry Potter estudió magia en Hogwarts y que madame Bovary se envenenó. Y el que afirmase que Blancanieves no se despertó nunca de su sueño, que Maigret vive en el boulevard de la Poissonnière, Harry Potter estudió en Cambridge y madame Bovary fue salvada *in extremis* por su marido con un antídoto, suscitaría nuestro desacuerdo (2013: 437).

En la instalación *Departure Board* (Utrecht, 2013; col. particular) [Fig. 54] y en la serie de grabados sobre acero *Departures* (2016; col. particular) [Fig. 55], la artista Alicia Framis reproduce paneles de salidas de los aeropuertos –aquellos mecánicos anteriores a los digitales– en los que la particularidad estriba en los destinos, todos ellos lugares inventados como Gotham City¹³⁰ o legendarios como Asgard¹³¹.

En *Historia de las tierras y los lugares legendarios (Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, 2013), Umberto Eco argumenta la diferencia entre un espacio inventado –la casa de la Madame Bovary de Flaubert, por ejemplo– y uno legendario –la Atlántida, pone por caso–. Los inventados emocionan mediante los mecanismos de la ficción narrativa y el convencimiento «de que no existen y de que nunca han existido, como el País de Nunca Jamás de Peter Pan o la isla del tesoro de Stevenson» (2013: 436). Los legendarios o míticos, por otro lado, «ahora o en el pasado, han creado quimeras, utopías e ilusiones, porque mucha gente ha creído realmente que existen o han existido en alguna parte» (2013: 7). Por otro lado, en el artículo “Turismo, grandes producciones y posicionamientos urbanos: El rodaje de *Juego de Tronos* en Girona”, F. Xavier Medina y el autor de la presente tesis doctoral examinan la transformación de estos espacios de la mente en imágenes susceptibles de ser usadas como revulsivo turístico:

¹³⁰ «Bob Kane, el dibujante de *Batman* o, mejor dicho, el dibujante de Gotham City (la Ciudad Gótica), una especie de Metrópolis (de Lang) en la que se hubiesen fundido todas las luces, una metrópolis tenebrosa y siniestra para el más melancólico y depresivo de todos los superhéroes americanos» (ALONSO BURGOS, 2011: 30).

¹³¹ «En la mitología germánica, morada de los dioses Aesir. Entre sus palacios figuraba el Valhalla, inmenso salón de banquetes en el que Odín recibía a los guerreros gloriosamente muertos en combate» (COTTERELL, 1990: 186).

En uno de sus textos, Jean-Marie Miossec (1977) clasifica las imágenes turísticas en tres tipos: las imágenes efímeras, generadas a partir de un evento puntual, sea una noticia, un libro o una película; las imágenes inducidas, fruto de los intereses turísticos, de índole sobre todo publicitaria; y, finalmente, las universales, que perduran en el tiempo, y que suelen ser previas al hecho turístico. Si convenimos que los turistas buscan en sus desplazamientos los lugares de interés llamados en el argot especializado “nodos” –“*sightseen*” en inglés– (v. DONAIRE, 2008), de la asociación entre el turismo y las imágenes derivadas de la ficción, y con la clasificación de Miossec como fundamento, en el juego entre lo tangible y la imaginación podemos distinguir entre tres tipos de nodos en función de cuál sea su relación con el territorio de lo mental: los denominaremos espacios de proyección –coincidentes con las imágenes efímeras–, espacios inventados –con las imágenes inducidas– y espacios míticos –con las universales– (PARRAMON Y MEDINA, 2016: 321-322).

Así, las obras de Alicia Framis comentadas se basan en la aceptación tácita de la existencia de toda una serie de ciudades, continentes e incluso mundos elaborados desde la literatura, el cómic, el cine, los relatos míticos y cosmovisiones religiosas, políticas y filosóficas. Lugares a los que volar desde la reflexión y los movimientos de la mente, aceptados como ficciones de un amplio acervo cultural humano. Dicho de otro modo, el primer paso para que se pueda dar el arte maravilloso es asumir que el consumidor de la obra será capaz de coexistir en paz con las maravillas que se desplegarán ante sus ojos, del mismo modo que con la literatura maravillosa es imperativo aceptar que parte de lo imposible en la realidad extradiegética será posible en la diegética. Por supuesto, esto es a lo que se refiere Àngel Quintana en *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades* (2003) cuando examina uno de los conceptos que también resultan centrales en esta tesis, el de la verosimilitud [v. el apartado “3.1.2. La descripción verosímil”, desde la p. 263], y su importancia en el pacto de aceptación necesario entre los códigos de la realidad de la obra y los códigos de la realidad referente:

podemos considerar que el cine clásico coincide con la literatura en el establecimiento de un pacto ficcional entre el autor y el lector, que debe conducir a éste a la aceptación de lo que en la teoría literaria se conoce, tal como indicó Coleridge, como la *willing suspension of disbelief*, «suspensión de la incredulidad». Este pacto parte de la creencia de que el espectador debe tener consciencia, en su horizonte de expectativas [v. nota 138, p. 180], de que lo que se le va a contar es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira (2003: 102).

Según la RAE, el adjetivo “maravilloso” designa aquello “extraordinario”, “excelente” o “admirable”; derivado de “maravilla”, este sustantivo documentado en el s. XIII proviene del latín *mīrābīlīa*, plural neutro de *mirābilis*, usado para señalar algo o alguien “admirable”, “sorprendente”, “singular” y, en sentido religioso, “milagroso”. Por

tanto, lo maravilloso trasciende la realidad cotidiana, superándola en un sentido positivo.¹³²

Sin embargo, y como sucede con otros términos examinados en esta presente tesis, el uso de la palabra en estética precisa matizaciones; en palabras de Anne Souriau:

De manera muy general el término designa entonces todo el campo de los fenómenos que suscitan asombro, admiración y cierta forma de arrebató. Se debe hacer notar que lo maravilloso, al igual que lo formidable, está aureolado de cierto esplendor y como de un halo favorable; no existe, pues, lo maravilloso oscuro (aunque pueda confluír con otros modos de lo sobrenatural y lo extraordinario, como lo fantástico, que pueden provocar repulsión un miedo en estado puro). De lo maravilloso brota lo deslumbrante (1998: 761).

Lo maravilloso tiene que ver con el mundo diegético presentado por la obra artística, pero también y, sobre todo, con la concepción de realidad que se maneja en el mundo extradiegético, estando clara la distinción marcada a raíz del antropocentrismo y la particular racionalidad de finales de la Época moderna, que permite hablar de un uso antiguo del término “maravilloso” y un uso moderno. El primero «es el propio de la Antigüedad, la Edad Media e incluso el Renacimiento, estando caracterizado por la distinción, o al menos la continuidad, que se da entre lo natural y lo sobrenatural» (SOURIAU, 1998: 761), ejemplificado en la fascinación por los *thaumata* (del griego *thaûma*, θαῦμα, “maravilla”, “asombro”), prodigios de cualquier tipo que abarcaban desde la rarezas de la naturaleza hasta las intervenciones divinas, pasando por las curiosidades mecánicas y cualquier fenómeno, objeto o ser susceptible de llamar la atención por su excepcionalidad.

Este gusto antiguo por lo extraño, entendido desde la máxima heterogeneidad y transversalidad, se puede ejemplificar mediante obras clásicas explícitas sobre la materia como *Sobre las cosas increíbles* (*Περὶ ἀπίστων*, Paléfato, siglo IV a. C.), *Mirabilia*

¹³² Por este motivo, el autor de la presente tesis, tanto en los artículos divulgativos “Unas vacaciones maravillosas” (PARRAMON, 2014D) y “*Juego de tronos* en Girona: la maquinaria de Poniente” (PARRAMON, 2015C) como en la conferencia *La Girona de Joc de trons i el turisme pels paisatges inventats* (pronunciada el 4 octubre de 2015 en Girona y organizada por los Amigos del Museo de Arte de Girona) pone de manifiesto la relación entre el imaginario vacacional y la excepcionalidad de lo maravilloso en tanto que imagen mental positiva. Deseamos unas vacaciones maravillosas, maravillosas del latín *mirābilis*, que significa “admirable, extraño”. Que sean dignas de admiración, y que supongan una extrañeza, una ruptura con la monotonía, un momento extraordinario en medio de lo ordinario. Además, en este contexto el adjetivo “maravilloso” también recoge la proyección de las vacaciones hacia espacios mentales: en la planificación, la ilusión; durante su desarrollo, la excepcionalidad y sus campanas de irrealidad en las que parece que nada pueda ser cierto; después, al recordarlas, la memoria y su tendencia a la reelaboración y la distorsión. Lugares, todos ellos, de la imaginación. Esos que el arte, por cierto, convoca desde hace siglos (v. PARRAMON, 2014D).

(Apolonio el paradoxógrafo, siglo II a. C.), *De las cosas maravillosas* y *De los casos de longevidad* (*Περὶ θαυμασίων* y *Περὶ μακροβίων*, Flegón de Trales, siglo II), *Discursos sagrados* (*Ἱεροὶ λόγοι*, Elio Aristides, siglo II) y *Thaumata* (*θαύματα*, Sofronio I de Jerusalén, siglo VII), constituyendo un corpus propio denominado paradoxografía (v. PAJÓN LEYRA, 2009), pero también se puede rastrear en obras aparentemente centradas en otras cuestiones y cuya aparición motiva valoraciones basadas en puntos de vista actuales –aunque arrastrando, como en este caso sobre los textos de Heródoto, planteamientos heredados de la Ilustración en cuanto a la historia y la manera de elaborarla–: «Il ne rechigne pas même à relater aussi des présages et des récits de prodiges, ou *thaumata*, qui ont lourdement contribué à le discréditer et l’ont fait regarder comme un conteur et un amateur de merveilles, non comme un historien» (BOUDOU, 2000: 63-64).

Esta visión hoy en día es percibida como un *totum revolutum* en tanto que somos herederos de los cambios en el paradigma de pensamiento que se operaron a continuación en Occidente:

A finales del siglo XVI y sobre todo en el XVII cambian profundamente las ideas respecto a la naturaleza. Bajo la doble influencia de la profundización en el pensamiento religioso y el importante desarrollo de la ciencia, se llegan a distinguir dos planos de existencia. Por una parte, la naturaleza forma un todo material y mecánico, si bien su origen se atribuye a un acto creador de Dios, su funcionamiento bien explicado por relaciones intrínsecas a ella misma, por leyes racionales que se pueden descubrir y explicar científicamente. Por otra parte, si bien no es negado lo sobrenatural, se considera que cuando éste interviene en la naturaleza interrumpe su curso normal. [...]

De toda esta metafísica se siguen importantes consecuencias estéticas. “Maravilloso” pasa ser sinónimo de “sobrenatural”; la estética de lo maravilloso pone en relación planos de existencia no tanto ya continuos, sino discontinuos (SOURIAU, 1998: 761-762).

Como hemos visto, esta transformación en la forma de pensar la realidad es también fundamental para la categoría estética de lo fantástico. La diferencia, insistimos, está en el lugar que se le da a lo uno y a lo otro –lo maravilloso y lo fantástico– en los márgenes de posibilidad e imposibilidad del mundo diegético.

Para Louis Vax lo maravilloso tampoco se caracteriza por lo imposible, siendo los cuentos y lo feérico –relacionado con el mundo de las hadas (v. MARTÍN LALANDA, 2012)– uno de sus espacios proclives (VAX, 1973: 5-6). Los casi ochenta dibujos que Apelles Mestres realiza para su poema *Liliana* (publicado en 1907) –Mestres es autor tanto del texto como de las imágenes– constituyen claros ejemplos de ese maravilloso

feérico; tomando como muestra tres piezas conservadas en el Museu d' Art de Catalunya, *El hacha* (*La destralt*, 1904-1905) [Fig. 56], *Revelación* (*Revelació*, 1905) [Fig. 57] y *Flok* (c. 1906) [Fig. 58] se hacen visibles rápidamente todos aquellos elementos imposibles que en el mundo de los cuentos son aceptados como reales: espíritus arbóreos, híbridos etéreos con elementos de insecto, seres diminutos que viven en conexión con la naturaleza, etc.¹³³



Fig. 56. Apel·les Mestres, *El hacha* (1904-1905).

Fig. 57. Apel·les Mestres, *Revelación* (1905).

Fig. 58. Apel·les Mestres, *Flok* (c. 1906).

Es tan potente el acervo narrativo y cultural que sustenta este tipo de personajes e historias –estudiado y recopilado por Joan Amades en su *Folklore de Catalunya* (1950; v. AMADES, 1982)– que las elegantes composiciones en tinta y grafito de Mestres, más allá de cuestiones estilísticas, rápidamente entronca con tantas otras propuestas de arte maravilloso. Tan solo a modo de paralelismos con estas tres piezas: las obras prerrafaelitas de John William Waterhouse *Hamadriade* (*Hamadryad*, 1895; Plymouth Museum and Art Gallery) [Fig. 59], de John Simmons *Titania* (1866; col. particular) [Fig. 60], y de Edward Hopley *Puck y una polilla* (*Puck and a Moth*, 1854; col. particular) [Fig. 61], la primera en conexión con la mitología griega, paganismo a menudo emparentado

¹³³ V. el compendio de Manuel Martín Sánchez *Seres míticos y personajes fantásticos españoles* (2002).

con lo feérico, y las dos siguientes inspiradas en la obra de William Shakespeare *Sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, c. 1595), que tantas veces ha sido el pretexto para la representación del rico mundo de las hadas.



Fig. 59. John William Waterhouse, *Hamadriade* (1895).



Fig. 60. John Simmons, *Titania* (1866).



Fig. 61. Edward Hopley, *Puck y una polilla* (1854).

Un mundo, por cierto, que llega a despertar tal interés que incluso constituye un género artístico específico, el *fairy painting*; asociado especialmente a la cultura británica, el glosario de la Tate lo describe como sigue:

Fairy painting is particularly associated with the Victorian period, art that depicts fairies and other subjects from the supernatural. A fascination with fairies and the supernatural was a phenomenon of the Victorian age and resulted in a distinctive strand of art depicting fairy subjects drawn from myth and legend and particularly from Shakespeare's play *A Midsummer Night's Dream*» (FAIRY PAINTING, S/D).

Son artistas adscritos al género John Anster Fitzgerald –apodado Fairy Fitzgerald, precisamente–, Richard Dadd, Richard Doyle y Arthur Rackham. Algunos de los estudios de referencia sobre el tema son *Victorian Fairy Painting* (v. MAAS, WHITE TRIMPE Y GERE, 1997) y *Fairy Art: Artists & Inspirations* (v. ZACZEK, 2005).

Volviendo al último ejemplo, el *Puck y una polilla* de Hopley, en referencia al tren y la iglesia que se pueden llegar a apreciar tras el follaje, a la izquierda, Nicola Bown

en *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature* (2001) subraya la permanencia de este tipo de imaginario: «The diagonal connects the fairy and the church, both of which stand metonymically for the ideas of tradition, the persistence of the past in the present, and the presence of the supernatural in the everyday world» (citada en SCHELL, 2009: 24).

Acercándonos a esa iglesia que Hopley representa reivindicando la religión como cosmovisión que da tanta cabida a lo sobrenatural como el folklore que mantiene vivo el recuerdo de las hadas y otros seres elementales, resulta conveniente señalar que es, precisamente, el arte religioso un espacio donde lo maravilloso viene fructificando desde tiempos pretéritos. Para Irène Bessière la clave de lo maravilloso consiste en la coincidencia entre el referente pragmático de la realidad tangible y el referente literario de la realidad recreada –para nosotros, también el referente de una obra de arte visual–, situación habitual, precisamente, en las cuestiones religiosas, percibidas entonces como posibles (2001: 87-88).



Fig. 62. Felice Boscaratti, *San José de Cupertino en éxtasis* (c. 1762).

Tomemos como ejemplo una pintura de Felice Boscaratti conservada en la Iglesia de San Lorenzo de Vicenza: *San José de Cupertino en éxtasis* (*San Giuseppe da Copertino in estasi*, c. 1762) [Fig. 62]. En ella aparece un monje levitando ante la sagrada cruz de Cristo, para estupor de las personas que a ras de suelo observan el acontecimiento entre ademanes de sorpresa. Precisamente mediante el recurso visual consistente en contraponer el fenómeno imposible con las reacciones de los testimonios –recurso que en el cine y la televisión normalmente se resuelve con el plano-contraplano– Boscaratti

subraya la anomalía, la imposibilidad que alguien desafíe las leyes naturales del mundo tangible. Sin embargo, en este caso el objetivo de tal insistencia no es crear desasosiego ante lo que la razón dicta que no puede ser, sino, todo lo contrario, celebrar con admiración el milagro obrado por Dios para regocijo de los creyentes. Así, los espectadores de esta pintura, ante el personaje flotando en el aire saben que no deben imitar los rostros y los gestos de los personajes del tercio inferior de la tela, quizá descreídos en demasía, sino que deben celebrar la capacidad del santo para manifestar la imposible que, lejos de causar el desasosiego de una disrupción con la naturaleza, es otra muestra y prueba que para Dios todo es posible, y para los creyentes no hay imposible si no es la voluntad de Dios. De este modo, en la realidad del creyente, una de las levitaciones extáticas del santo italiano del siglo XVII José de Cupertino,¹³⁴ como ésta pintada por Felice Boscaratti, no debería leerse en la dolorosa clave fantástica, sino en la clave maravillosa que siempre arrastra con ella una cierta dosis de resignación para con lo extraño.

Siguiendo con el ejemplo de San José de Cupertino, si comparamos una imagen de levitación del film que recrea parte de su vida y milagros, *El hombre que no quiso ser santo* (*The Reluctant Saint*, dir. Edward Dmytryk, 1962) [Fig. 63], con otra del vuelo de la niñera mágica que protagoniza y da título al celebrado musical *Mary Poppins* (dir. Robert Stevenson, 1964) [Fig. 64], estamos ante dos personajes que se elevan en el espacio sin intervención de agentes físicos convencionales. Sin embargo, el contexto religioso del San José de Cupertino (interpretado por Maximilian Schell) y el imaginario del segundo –Mary Poppins (Julie Andrews) es una invención literaria de Pamela Lyndon Travers para la novela homónima publicada en 1934– establecen las claves que las distinguen a ambas como imágenes maravillosas. Las dos imágenes son posibles tanto en el mundo diegético del creyente que acepta la omnipotencia divina como en el diegético del lector que acepta en la narración a una niñera con poderes mágicos. Sin embargo, para el creyente, el éxtasis ascensional de San José de Cupertino también es posible en el

¹³⁴ Giuseppe da Copertino, canonizado en 1767 por Clemente XIII casi un siglo después de su muerte, aparece frecuentemente representado en el más llamativo de los fenómenos místicos que lo acompañaron en vida: levitando o, como se denomina en términos cristianos, en éxtasis ascensional. Valgan como ejemplo, además de la comentada de Felice Boscaratti, las siguientes obras: Giuseppe Nogari, *Il miracolo di Giuseppe da Copertino* (1ª mitad del siglo XVIII, Basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia) y Ludovico Mazzanti, *San Giuseppe da Copertino si eleva in volo alla vista della Basilica di Loreto* (siglo XVIII, Basílica de San Giuseppe da Copertino, Osimo). Convenientemente, en la cripta de la basílica que lleva su nombre en la localidad italiana de Osimo, su cuerpo se muestra separado del suelo por dos esculturas en forma de ángel que sostienen la urna de bronce y cristal en la que es preservado.

mundo extradiegético, mientras que, para el espectador de *Mary Poppins*, quizá el mismo creyente de antes, en la realidad extradiegética no hay cabida para niñeras que vuelan y hacen moverse y hablar a los objetos. Sea cual sea la posición respecto del mundo extradiegético, el núcleo fundamental de la cuestión es que, en virtud del pacto realizado al aceptar la realidad diegética de la obra, por muy imposible que sea lo sobrenatural presentado, no resulta inquietante como sucedería en el ámbito de lo fantástico.



Fig. 63. *El hombre que no quiso ser santo*
(dir. Edward Dmytryk, 1962).



Fig. 64. *Mary Poppins*
(dir. Robert Stevenson, 1964).



Fig. 65. *Teorema*
(dir. Pier Paolo Pasolini, 1968).

Todavía usando ejemplos de los años sesenta, podemos añadir una tercera imagen cinematográfica de levitación a la comparación: el momento de *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968) [Fig. 65] en el que la sirvienta Emilia (Laura Betti) regresa a su pueblo y queda suspendida milagrosamente en el aire introduce un matiz de extrañeza, e incluso de inexplicable desasosiego, que podría hacer pensar que nos encontramos ante una imagen fantástica y no maravillosa; sin embargo, David Roas identifica en la literatura espacios híbridos o intermedios de lo maravilloso que nos permiten ubicar la imagen de Emilia en el espacio estético correspondiente dentro de lo maravilloso, así como llegar a matizar lo maravilloso ligado a la religión. Roas en *Tras los límites de lo real* distingue dentro del amplio campo de lo maravilloso lo que se dará en llamar “maravilloso cristiano” y el “realismo mágico” (2011B: 51-61).

Lo “maravilloso cristiano” se basa en un corpus narrativo donde los fenómenos sobrenaturales son explicados por la intervención de Dios, Cristo, la Virgen o los santos;

en este caso, «lo sobrenatural, al estar referido a un orden ya codificado (el religioso), deja de ser percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario» (ROAS, 2011B: 51). Por su parte, el “realismo mágico”, consiste, tal como lo plantea el mismo David Roas en “La amenaza de lo fantástico” en «desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo» (2001B: 12). En este punto, que es donde se encuentra la imagen de *Teorema*, es interesante recordar cómo define Seymour Menton el realismo mágico:

Admitida la imposibilidad de lograr una definición breve y exacta de cualquier movimiento artístico, digamos que el realismo mágico consiste en la introducción sin énfasis por un artista o autor objetivo con un estilo aparentemente sencillo y preciso, de un elemento inesperado y/o improbable en una obra predominantemente realista, que crea un efecto extraño o maravilloso y deja al espectador o al lector desconcertado, aturcido, o agradablemente maravillado (1994: 7).

Recordemos que, tal como propone Susana Reisz mediante el concepto de “posible según lo relativamente verosímil”, no es el hecho de resultar inquietante o, incluso, aterrador, lo que determina la fantasmaticidad de una obra, sino la confirmación que el imposible que pone en juego no se puede reducir a una causa natural y tampoco a una sobrenatural en mayor o en menor medida institucionalizada (2001: 197). Ni en lo maravilloso cristiano ni en el realismo mágico la aparición de lo imposible genera ninguna crisis, y la diferencia con lo maravilloso convencional estriba, sencillamente, en la descripción de la realidad, que en lo maravilloso cristiano incluye como absolutamente naturales las manifestaciones de los poderes divinos en un mundo del todo cotidiano –los ángeles sobrenaturales se mezclan sin atisbo de extrañeza entre pastores corrientes en tantas representación del Pesebre cristiano, por ejemplo–,¹³⁵ y que en el realismo maravilloso no es radicalmente distinta a la del mundo ordinario extradiegético –como sí sucede en lo maravilloso en general, constructor de mundos enteros como los de J. R. R.

¹³⁵ Sin embargo, incluso dentro del arte cristiano, queda a la elección del artista ahondar en menor o en mayor medida en lo maravilloso: «se trata siempre de poner en práctica los poderes de sugestión del arte y mostrar lo maravilloso de manera que el espectador siente la diferencia con lo banal o lo corriente. No obstante, los artistas pueden preferir no insistir en esta diferencia. Así, en el cuadro del Greco *El enterramiento del Conde Orgaz*, los dos santos que misteriosamente aparecen para sepultar al conde son hombres de carne y hueso, distinguibles del resto de los personajes únicamente por el resplandor de sus vestidos y por hallarse en la zona mayormente iluminada. Mientras que numerables santos de la pintura barroca o neoclásica aparecen volando, en los siglos XIX y XX se suele tender a mostrar lo maravilloso de tales apariciones por medio de cuerpos transparentes o luminosidad que disuelven la forma de tales cuerpos» (SOURIAU, 1998: 763).

Tolkien o C. S. Lewis—. ¹³⁶ Por tanto, la imagen de Emilia en el film de Pasolini, por mucho que resulta bastante más inquietante que Mary Poppins, en tanto que se integra en una narración en la que lo imposible se entreteje en la realidad con relativa aceptación, es ejemplo de realismo mágico.

Así pues, para el trabajo de delimitación del arte fantástico que nos proponemos en la presente tesis, las distinciones basadas en la relación entre lo diegético y lo extradiegético constituyen una premisa fundamental: el contexto de la imagen puede resultar determinante y, por tanto, en nuestra búsqueda de lo fantástico las lecturas puramente formalistas no solo son inapropiadas, sino incluso contraproducentes. Por otro lado, esta premisa implica que las estrategias visuales para mostrar lo imposible en un contexto fantástico y lo imposible en un contexto maravilloso pueden ser idénticas, deviniendo los límites de lo uno y de lo otro ciertamente imprecisos.



Fig. 66. *La momia* (dir. Karl Freund, 1932).

Fig. 67. *Marcelino pan y vino* (dir. Ladislao Vajda, 1955).

Comparemos, por ejemplo, dos momentos concretos de dos títulos del cine *a priori* bien diferentes en los que el denominador común es una estatua que cobra vida, una de las imágenes que, como comentamos más adelante, es habitual en la categoría de lo fantástico y, por tanto, una de sus estrategias visuales prototípicas [v. el apartado “3.4.2.

¹³⁶ Insistiendo en la precisión terminológica, lo que la profesora Anne Souriau denomina “pintura de fantasía” —«la que no se inspira en un modelo real; un paisaje de fantasía o un retrato de fantasía representan un lugar o una persona imaginarios» (SOURIAU, 1998: 569)— puede corresponder a lo que aquí proponemos como arte maravilloso si no pone en cuestión una cierta idea de realidad extradiegética, pero también a lo que defendemos como arte fantástico si el objetivo de los elementos imaginarios es poner esa realidad en crisis.

Tensiones ominosas”, desde la p. 413]: por un lado, el final de *La momia* (*The Mummy*, dir. Karl Freund, 1932) [Fig. 66], uno de los films clásicos sobre monstruos de la Universal Pictures, productora que lega tanto al imaginario fantástico del siglo XX, y por el otro, la primera escena milagrosa de *Marcelino pan y vino* (dir. Ladislao Vajda, 1955) [Fig. 67], película fundamental para el imaginario religioso de una España en plena dictadura franquista.

La momia finaliza cuando la escultura de la diosa Isis destruye al perverso Imhotep revivido (Boris Karloff). El recurso visual es sencillo, pero tremendamente efectivo: la estatua, vista en un plano contrapicado que refuerza su hierática majestad, simplemente mueve el rígido brazo con la mano del cual sostiene un *anj*¹³⁷ para lanzar un rayo definitivo al repulsivo monstruo.

En *Marcelino pan y vino*, el travieso y a un tiempo dulce niño protagonista (Pablito Calvo) le ofrece a una figura de Cristo crucificado una hogaza de pan. Los planos y los juegos de luces que se suceden a continuación insinúan el milagro: un contrapicado del inmóvil rostro de Cristo y una luz extraña que al dejar media faz en sombra sugiere un movimiento que es solo eso, una sugerencia, pero emocionalmente suficiente para el espectador que espera el milagro –el horizonte de expectativas es un elemento a tener siempre en cuenta–¹³⁸; un picado del niño, al principio sonriente, pero enseguida iluminado de nuevo de forma difícilmente explicable y con expresión de curiosidad hacia algo a lo que dirige la mirada; un plano de lo que está viendo el niño –un plano subjetivo, por tanto– en el que aparece la diestra del Cristo y parte de su brazo sobre la cruz, al inicio inerte como es de esperar, pero de repente en movimiento, primero un espasmo en un dedo, luego en otro,¹³⁹ y, por fin, la mano entera separándose de la cruz –obviando

¹³⁷ En ocasiones transliterado también como *ankh*. El *anj* es una especie de lazo, en forma de tau con un asa, frecuente en la iconografía egipcia como símbolo de la vida (BIEDERMANN, 1993: 37) y jeroglífico para los sustantivos “vida”, “juramento”, “sostén”, “alimento” y los verbos “vivir”, “jurar”, y “alimentar” (SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, 2000: 122). A menudo pasa desapercibido en esta escena de *La momia* que la estatua de Isis tiene en su mano izquierda –que no mueve en ningún momento– un instrumento musical popular entre los egipcios, el sistro, que simbólicamente no es otra cosa que una redundancia del *anj*: «Muchos objetos funcionales imitaban la forma del *anj*, sobre todo los sistros en forma de aro» (WILKINSON, 1998: 179). El *anj* egipcio pasa a la iconografía del cristianismo copto, pero hay que tener en cuenta que en el mundo contemporáneo se populariza a través del uso que hacen del símbolo las numerosas agrupaciones de carácter místico del siglo XIX.

¹³⁸ Según Ángel Quintana, el “horizonte de expectativas” es «la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición, o en el tiempo histórico a partir de la cual la obra es valorada» (2003: 36). Este concepto marca la estética de la recepción de Hans Robert Jauss.

¹³⁹ Una sucesión de movimientos vista tantas veces en films del género de terror, cuando la cámara se acerca a la mano cadavérica que, moviéndose, anuncia que el vampiro, el muerto viviente o la abominación que corresponda está a punto de salir de la tumba.

elegantemente que se zafa del clavo– en un movimiento descendente hasta la hogaza que la cámara acompaña y la música triunfante de Pablo Sorozábal subraya, para acabar en un plano de la mano del niño y la de Cristo sosteniendo entre ambos el pan que recuerda, por supuesto, la famosa *Creación de Adán* en los frescos del techo de la Capilla Sixtina pintados por Miguel Ángel hacia 1511.

Mediante una imagen metonímica –Dios es revelado a través de dos partes de su totalidad, en esta escena el brazo, y más adelante también su voz– acontece la epifanía, la aparición de lo sagrado entre los mortales. También la revelación del poder de Isis en *La momia* es una imagen epifánica, y en ambos casos para estupor y, quizá, horror de los espectadores. Tan solo cambia la religión que sustenta cada caso, y un posible prejuicio implícito según el cual el antiguo politeísmo egipcio es falso y el cristianismo católico, especialmente aquel visto desde el Régimen franquista en la España de los años cincuenta, es auténtico y verdadero. En esta idea basa Carlos A. Cuéllar Alejandro su reivindicación de una lectura de *Marcelino pan y vino* en clave fantástica –como *La momia*, añadiríamos nosotros siguiendo el ejemplo aquí expuesto, y no necesariamente maravillosa, también siguiendo nuestro hilo argumental–:

Si alguien se sorprende de encontrar esta película en un libro de estas características [el título del mismo es *Cine fantástico y de terror español (1912-83)*; v. AGUILAR, 2004 y 2005], se debe a que todavía es víctima del peso histórico de una era, la franquista, donde la Iglesia Católica se empeñó en monopolizar lo sobrenatural, calificando a la mitología pagana como superstición mientras que la cristiana, por ser la oficial, no podía ser categorizada como fantástica. Sin embargo, *Marcelino pan y vino* no solo es una película de género fantástico, incluso de terror en algunos de sus momentos, sino que, además, sentó un precedente importante como modelo de representación fantástica en el cine. Es ésta una película donde lo sobrenatural se hace de rogar, entra de puntillas y cuando menos se le espera, pero su aparición es tan fascinante como contundente (2015B: 48).

Entonces, ¿dónde radica la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso? Como vemos, la diferencia no solo estriba en el origen ontológico de lo imposible. Por un lado, la puesta en escena –las estrategias visuales– puede resultar determinante; por otro lado, en buena medida, es la recepción y, por tanto, la decisión del espectador la que hace decantar la balanza hacia lo maravilloso o hacia lo fantástico.

No con ánimo de abundar en una especie de relativismo sobre lo fantástico, pero sí de acentuar críticamente las dificultades de la cuestión examinada, aún podemos dar un giro a nuestra interpretación sobre las dos imágenes cinematográficas usadas como ejemplo, no ya a tenor de una sola de sus escenas, sino del planteamiento narrativo, que

en ambos casos nos sitúa ante relatos de corte maravilloso, ya que en literatura oberturas como “Érase una vez...” preparan al lector para un mundo en el que son posibles fenómenos que en la realidad referencial no pueden serlo.¹⁴⁰ *La momia* se inicia con la imagen de un papiro egipcio y, superpuesto, un texto en el que se lee su contenido mítico sobre el poder de Isis, todo con la música de Piotr Ilich Chaikovski para su adaptación al ballet del cuento de hadas *El lago de los cisnes* (*Лебединое Озеро*, 1877); *Marcelino pan y vino*, a su vez, abre con un monje narrador (Fernando Rey) que le explica a una niña enferma la historia del pequeño Marcelino. Así pues, una catalogación más exacta de estos dos films podría ser la siguiente: nos encontramos ante dos relatos maravillosos en los que se insertan escenas que, examinadas de forma aislada, podrían interpretarse como fantásticas.¹⁴¹

En esta tarea de distinción entre lo maravilloso y lo fantástico conviene tener en cuenta también, tal como hemos ido apuntando, que no necesariamente son más poderosas las creencias del espectador en cuanto a lo que considera posible o imposible en su realidad tangible que las que asume para con el mundo de la obra artística. Al fin y al cabo, la experiencia estética se da con la obra, y no con la realidad, de modo que, en todo caso, es la suma de todos los factores la que acaba fundamentando el posicionamiento del espectador. Ya en 1660, Pierre Corneille en *Discurso sobre la tragedia y los medios para tratarla según lo verosímil y lo necesario* (*Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*; v. 2013), al distinguir entre lo que se cree y lo que no para examinar la verosimilitud de la obra, ofrece una ajustada reflexión sobre lo maravilloso. Escribe al respecto Anne Souriau:

¿Es incompatible lo maravilloso con lo verosímil? Continuando con el guía de Corneille, nos encontramos con que éste distingue en total cuatro combinaciones: buen resultado estético de algo en lo que no se cree; mal resultado estético de algo en lo que no se cree; mal resultado estético de algo en lo que se cree; buen resultado estético de algo en lo que se cree. Siendo así que el resultado estético no depende de la creencia o falta de creencia en ello, ¿cuál es el común denominador de los malos efectos estéticos? Es la ausencia de lo que él llama «verosímil», de lo que da la siguiente definición: «suponiendo que algo haya podido ocurrir, ha de haber podido ocurrir de la manera en que el poeta lo describe».

Esta definición puede parecer oscura en un primer principio, pero se muestra clara al examinarla un poco más de cerca. «Suponiendo» es una hipótesis en el sentido

¹⁴⁰ «dans le conte de fées, le “il était une fois” place les événements narrés hors de toute actualité et prévient toute assimilation réaliste. La fée, l’elfe, le farfadet du conte féerique évoluent dans un monde différent du nôtre, parallèle au nôtre : toute contamination est exclue» (BESSIÈRE, 1974: 32).

¹⁴¹ No es lo que defiende Carlos A. Cuéllar Alejandro, que apuesta por un *Marcelino pan y vino* enteramente fantástico (v. 2015B).

matemático del término; es lo que se pone como base (en este caso como principio constitutivo de la diegesis de la obra). «(...) [las omisiones entre paréntesis son de la autora] Que algo haya podido ocurrir»: la obra nos da un mundo y unas leyes por las que se acepta que determinadas cosas son posibles. «Suponiendo que [...] ha de haber podido ocurrir»: se concluye aplicando esta hipótesis de posibilidad a un suceso puntual. «(...) de la manera en que el poeta lo describe»: estos sucesos de la obra, a saber, la intervención de lo sobrenatural, están en concordancia con las hipótesis iniciales. Por eso están «bien vistos». Se admite un mundo en que los dioses de las leyendas se mezclan con los hombres [...], o se aceptaría también un mundo atravesado por el rayo de la gracia cristiana; en ambos casos la verdad interna es respetada. Pero si en las hipótesis nos situamos en un universo puramente humano [...], no sin razón una intrusión de lo sobrenatural crearía indignación, pues habría sido descartada de las hipótesis; la obra se destruiría a sí misma. Por otra parte, esta teoría no es exclusiva de lo maravilloso mitológico o cristiano, sino que es también aplicable a cualquier mundo fantástico, bien sea un mundo habitado por hadas, duendes o fantasmas, o el mundo cargado de lo «maravilloso» propio del período romántico.

Por lo tanto, la verdad interna puede ser perfectamente respetada en lo maravilloso; no es necesario creer en lo maravilloso representado para valorarlo estéticamente (1998: 762-763).

Por otro lado, también cabe recordar que, según la teoría de los “mundos posibles”, tal como la expone Lubomír Doležel,¹⁴² el valor de los mundos de ficción no depende de su cercanía a lo que en sentido lato se denomina “mundo real” y que el pensador checo, en su argumentación, llama “mundo prevalente”, en el sentido que sean o no verdaderos: los mundos erigidos en el arte son verdaderos en tanto que expresan verdades sobre ellos mismos, y de ahí el uso del epíteto “posibles”, porque siempre expresan posibilidades, alternativas y paralelos al mundo prevalente no literales, por supuesto, sino fruto de los pactos derivados de la ficción entre los productores de las obras y sus consumidores—. Posibilidades –también es importante señalarlo– que, en el caso de lo fantástico, pueden implicar lo imposible, aunque, de entrada, pudiera parecer una paradoja; Alessandra Massoni, en el artículo “Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal: El realismo de lo neofantástico” propone que lo fantástico tiene la capacidad de generar «mundos posibles imposibles»:

Hemos podido observar a lo largo de toda la exposición de nuestra semántica que lo fantástico ha sido y es competente en la generación de motivos con contenido estético-literario a través de proposiciones que, a pesar de generar contradicciones, poseen contenido semántico. Pudiera parecer contraintuitiva la formulación de enunciados imposibles desde un punto de vista metafísico o un punto de vista

¹⁴² Como obra de referencia, v. *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles (Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds)*, 1998; v. 1999).

conceptual, no obstante, lo fantástico se acerca a su comprensión; construye, paradójicamente, mundos posibles imposibles (2018: 343).

Sintetizando lo expuesto en el presente apartado, convenimos que, a pesar de que la realidad no sea algo único y objetivo, es cierto que es pensada y representada en base a unos consensos sustentados por la lógica y el empirismo. Cuando el artista subvierte esos acuerdos y crea mundos distintos, para que pueda darse la experiencia estética, el espectador debe estar dispuesto a aceptar las normas de esos nuevos mundos. Si esos imposibles propuestos por el artista y aceptados por el espectador no ponen en crisis su visión de la realidad referente, sino, sencillamente, sorprenden, nos encontramos ante lo que denominamos arte maravilloso. En esta categoría se engloban, en general, desde representaciones de hadas a representaciones religiosas, y desde mundos totalmente distintos al nuestro a otros notablemente cercanos, pero siempre encontrándose la clave interpretativa en la relación entre lo diegético y lo extradiegético, y señalando que no son tanto las creencias efectivas del espectador como lo que está dispuesto a creer en el contexto de la obra lo que determina su eficiencia estética.

Teniendo en cuenta que posible e imposible son conceptos cambiantes en el tiempo, Anne Souriau, en referencia a la pervivencia contemporánea de la categoría de lo maravilloso, dice:

¿Es lo maravilloso una categoría desfasada? Esta tesis se popularizó en la segunda mitad del XIX y comienzos del XX. Muchos autores sostenían que lo maravilloso había acabado: el «hada eléctrica» había destronado a Melusina y Morgana; ya no nos podremos maravillar de un caballo encantado o de una alfombra mágica disponiendo ahora de aviones y coches que desempeñan esa función aún mejor.

Sin embargo, lo maravilloso sobrevive. En la segunda mitad del siglo XX ha experimentado incluso un rebrote; esto sucede porque los que anunciaban su muerte no tuvieron en cuenta dos hechos importantes.

Primeramente, que las «maravillas de la ciencia» no son maravillas sino en cuanto que son nuevas. [...]

Por otra parte, se ha de tener en cuenta la relación la relatividad de los hechos maravillosos, pues sin razón se les ha trazado como si fueran absolutos (1998: 763).

Concluye Anne Souriau que la época contemporánea, al replantearse lo maravilloso, lejos de acabar con él, descubre una nueva vía. Lo sorprendente, la admiración, el asombro, el éxtasis abren en el universo de la obra infinitas posibilidades allí donde lo real se enfrenta con los límites de lo posible.

Tras acudir al género *fairy painting* para entender mejor esta categoría de lo maravilloso, y con todos los planteamientos expuestos bien presentes, es el turno de

examinar otro género importante relacionado con el arte maravilloso y que nos sirve, como veremos, para precisar algunas distinciones respecto del arte fantástico. Nos referimos al género artístico que se suele denominar *fantasy art* –normalmente citado en inglés–.¹⁴³ Escriben John Grant y Ron Tiner respecto a este tipo de arte, en cuyo centro identifican lo narrativo y una imaginación capaz de hacer posibles realidades imposibles en el mundo de la vigilia:

Fantasy is unusual among the genres in that here is no clearcut distinction between its four primary forms: the written word, comics, cinema and art. Certainly the modes of expression differ, but the underpinning is the same. Notably, *fantasy art* is, like the other modes, essentially a *narrative* form: although the image is solitary and, of course, static, in the best of “realistic” *fantastic art* that image is understood as a moment taken from a story that began some time before and will continue for some time afterwards [...].

The earliest examples of *fantasy art* date back to long before there was such a thing as “fantasy”: the cave paintings at sites like Altamira and Lascaux show what appear to be mythical creatures, and anyway are fantasy in that they (one assumes) depict hunting and other scenes on the sympathetic-magic basis that imagining something can make it happen.

[...]

Religious art has played a large part in the history of *fantasy art*, to the extent that the genre as a whole can really be traced to religious paintings by 15th- and 16th-century artists such as Pieter Brueghel, Matthias Grünewald and, by far the most notably, Hieronymus Bosch [...].

Fantasy art today takes so many forms that any synopsis would be a travesty. There are the elaborate *technofantasy* and *science-fiction* structures of artists like Jim Burns and David A. Hardy (1936-); there are the more straightforward depictions by people like the multiple-award-winning Michel Whelan; artists such as Frazetta and Boris Vallejo, both influencing and influenced by the comics, portray posed scenes that relate to Conan and the barbarian’s many clones; there is the ultra-realism of artists like Harvey G. Parker; the superb moodiness of artists like Brian Froud... The list could go on forever. What is certain is that the *fantasy art* genre, even ignoring illustration, is part of the mainstream of today’s art, and is likely to remain so (en CLUTE Y GRANT, 1999: 339-340).

Usando como ejemplos tres de los artistas que aparecen en el texto completo de la citada entrada sobre *fantasy art* de *The Encyclopedia of Fantasy*, y comparándolos con obras ya comentadas en estas páginas, es fácil constatar que, efectivamente, todo aquello que caracteriza el arte maravilloso es de aplicación al *fantasy art*: del hombre-árbol de Mestres [Fig. 56, p. 173] y la ninfa arbórea de Waterhouse [Fig. 59, p. 174] a la pintura de Howard Pyle *La sirena* (*The Mermaid*, 1910; Delaware Art Museum) [Fig. 68]; de las literarias Liliana [Fig. 57, p. 173] y Titania [Fig. 60, p. 174] a otro personaje de ficción

¹⁴³ V. ROAS, 2014B [v. también la p. 82]; CORNWELL, 1990; y el citado ATTEBERY, 1992.

protagonizando el óleo de Maxfield Parrish *El gato con botas* (*Puss in Boots*, 1913; col. particular) [Fig. 69]; y, por último, de los minúsculos duendes de Mestres [Fig. 58, p. 173] y Hopley [Fig. 61, p. 174] a la ilustración de John Tenniel para *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll, 1865) *Oruga usando una cachimba* (*Caterpillar Using a Hookah*, 1865) [Fig. 70]. Permanecemos en los mundos imaginarios en los que lo sobrenatural es aceptado sin ser percibido como amenazador en tanto que imposible.



Fig. 68. Howard Pyle, *La sirena* (1910).



Fig. 69. Maxfield Parrish, *El gato con botas* (1913).



Fig. 70. John Tenniel, *Oruga usando una cachimba* (1865).

Grant y Tiner resaltan la filiación de las imágenes del *fantasy art* con la narración, pero como ellos mismos admiten, incluso dejando a un lado la literalidad de una relación entre lo visual y lo textual como la que establecen los ilustradores y dibujantes de cómic, nos encontramos ante una asociación extraordinariamente frecuente en cualquier forma de arte y desde sus inicios más remotos. Tan habitual y transversal, por tanto, que quizá difícilmente es útil para establecer ninguna definición, sea de una categoría estética como el arte maravilloso o de un género como el *fantasy art*. En su entrada de *The Encyclopedia of Fantasy*, por ejemplo, aluden a artistas como Frank Frazetta y H. R. Giger, de los que seleccionamos aquí, respectivamente, la ilustración del personaje literario Conan de Cimmeria –creado por Robert E. Howard en 1932– titulada *Bárbaro* (*Barbarian*, 1965) [Fig. 71], y el acrílico inspirado en la novela homónima de Mijaíl Bulgákov (*Macmep u*

Mapzapuma, 1967) *El maestro y Margarita* (*Der Meister und Margarita*, 1976; col. particular) [Fig. 72]. El hecho de remitir a textos preexistentes, o hacerlo mediante notables dosis de imaginación no distingue estas obras de tantas obras realizadas en tantos otros géneros y acudiendo a tantas otras categorías estéticas: por ejemplo, el gran género de la pintura histórica del siglo XIX, en obras como *El juramento de los Horacios* (*Le Serment des Horaces*, 1784; Musée du Louvre, París) de Jacques-Louis David, o *Doña Juana “la Loca”* (1877; Museo Nacional del Prado, Madrid) de Francisco Pradilla, también acude a documentos históricos o literarios y los recrea con romántica inventiva, y en ningún caso se nos ocurriría relacionarlas con el *fantasy art*. El factor diferencial que radica en este género, en todo caso, es una cierta adscripción a un tipo de narración en la que se recrean mundos diegéticos radicalmente distintos de nuestra cotidianidad –es el caso de la Era hibórea de Conan o esa realidad paralela o venidera, ¿quién sabe?, habitado por los seres biomecánicos con que Giger interpreta la obra de Bulgákov–, así como una marcada tendencia estética hacia lo sublime, lo *kitsch* e, incluso, lo *camp*.

Otra cuestión es que dentro del *fantasy art* se puedan encontrar no solo imágenes que entendemos dentro del arte maravilloso, sino también en la esfera del arte fantástico. Es el caso de la pintura de Johann Heinrich Füssli *La pesadilla* (1781), para John Grant y Ron Tiner en *The Encyclopedia of Fantasy* exponente importante del *fantasy art* y a la cual nosotros nos referimos más adelante como ejemplo paradigmático de arte fantástico [v. p. 311]. Otro ejemplo a partir de uno de los artistas pertenecientes a la selección anterior: el *Pasaje XXIX* (*Passage XXIX*, 1973; col. particular) de H. R. Giger [Fig. 73], lejos de plantear un mundo donde es posible que los recolectores de basura tengan vagina, invita a ver la realidad de un modo inquietantemente distinto, tanto que, quizá, incluso permite desdibujar las fronteras tan otrora precisas entre lo vivo y lo muerto, lo mecánico y lo biológico, lo cotidiano y lo extraordinario; explica el propio artista en relación a su serie *Pasajes* (*Passagen*, 1971-1973):

En 1971, cuando me encontraba en Colonia camino de Londres, delante de la casa “Pulga de Cologne” vi por primera vez un recolector de basura alemán en plena acción. Tomé inmediatamente un par de fotos, pues me había quedado fascinado del acto mecánico-erótico con el que empieza la “solución final” del cubo lleno de basura. Con ayuda de la pintura sicodélica intenté adaptarlos a toda clase de situaciones reales para poder conservar la mayor objetividad posible de estos artefactos como mandados a hacer a mi medida (1993: 70).



Fig. 71. Frank Frazetta, *Bárbaro* (1965).



Fig. 72. H. R. Giger, *El maestro y Margarita* (1976).

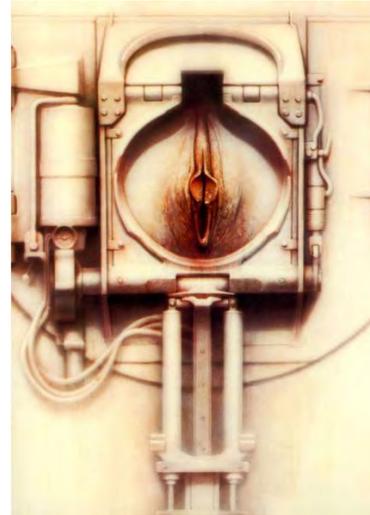


Fig. 73. H. R. Giger, *Pasaje XXIX* (1973).

La diferencia esencial entre *El maestro y Margarita* y *Pasaje XXIX* es que, en la segunda obra, hay muchos más elementos que permiten relacionar el mundo diegético con el extradiegético, de modo que la aparición de lo biomecánico resulta suficientemente perturbadora como para hablar de lo fantástico, mientras que, en la primera, todo en la presentación de la imagen remite a un mundo radicalmente distinto en el que las leyes de lo real también pueden ser, en consecuencia, radicalmente distintas.

Por otro lado, mediante los ejemplos propuestos hasta el momento, probablemente es fácil deducir que, del mismo modo en que sucede con el arte fantástico, tampoco es el estilo un elemento clave en la caracterización de lo maravilloso como categoría estética. Por ejemplo, comparemos el sintético dibujo del duende llamado por los galeses Pwca publicado en *British goblins: Welsh folk-lore, fairy mythology, legends and traditions* (Wirt Sikes, 1880; v. 2007) [Fig. 74], acompañado de la siguiente descripción: «It is stated that a Welsh peasant who was asked to give an idea of the appearance of Pwca, drew the above figure with a bit of coal» (2007: 21), con la interpretación más naturalista –por mucho que se trate de un ser *a priori* sobrenatural– que hace de la misma criatura el artista Alan Lee para el citado libro de 1978 *Hadas* (FROUD Y LEE, 1983: s/p) [Fig. 76], aquí llamado según el término irlandés Phooka. Entre una y otra, podemos añadir la imagen que reproduce Katharine Briggs en su *Diccionario de las hadas (An Encyclopedia of Fairies)*, 1976) [Fig. 75], junto a las siguientes palabras:

Sikes, en *British Goblins*, reproduce un simpático dibujo del Pwca que realizó con un pedazo de carbón un campesino galés. El Pwca de este dibujo tiene una cabeza como de pajarito y una figura no muy diferente de la de un renacuajo. No se ven los brazos, pero se trata solo de una silueta (1992: 283).



Fig. 74. Pwca en *British Goblins* (Wirt Sikes, 1880).

Fig. 75. Pwca en *Diccionario de las hadas* (Katharine Briggs, 1976).

Fig. 76. Alan Lee, *Phooka* (c. 1978).

Curiosamente, las Fig. 74 y Fig. 75 son distintas, de lo que deducimos que en alguna de las ediciones posteriores a 1880 de *British Goblins* alguien optó por dulcificar la imagen haciendo más chata y harmónica la figura, y describiendo la piedra sobre la que se sienta con trazos menos someros; es decir, se varió ligeramente el estilo.¹⁴⁴ Sin embargo, siendo las tres imágenes del Pwca exponentes de estilos diferentes, las tres cumplen con el cometido fundamental atribuido al arte maravilloso –y también atribuido al arte fantástico, aunque con otros efectos–: permitir la aparición en el mundo diegético lo que en el extradiegético es considerado sobrenatural; en este caso la existencia de ese

¹⁴⁴ Una posible explicación a este cambio podría encontrarse en un error en la “Lista de ilustraciones en el texto” del *Diccionario de las hadas*, donde la imagen es atribuida al libro de Thomas Crofton Croker *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1826; v. 2007), pese a que, como hemos visto, en el texto de la entrada se atribuye correctamente a Sikes. Sin embargo, no parece que la imagen de marras del Pwca se hubiera publicado en el libro de Crofton Croker antes que en el de Sikes. Mucho más recientemente, la misma imagen reproducida por Briggs aparece en rojo y con una corona en la cubierta de un libro del artista Uwe Henneken (v. HENNEKEN, HUDSON Y KARSKENS, 2007).

duende que, en tanto «adopta diversas formas de animales» (LACKIN, FROUD Y LEE, 1987: s/p), es representado en los ejemplos esencialmente como amorfo o híbrido.

En el caso del Pwca, la propia ambigüedad ontológica de la criatura parece que debiera constituir, sencillamente, una invitación a la libertad creativa de los artistas. Sin embargo, y sin menospreciar dicha exhortación, en los tres ejemplos lo que ha primado a la hora de escoger el estilo es la voluntad de verosimilitud para acentuar que la existencia del Pwca es posible: en los dos primeros casos [Fig. 74] y [Fig. 75] a través de un trazo aparentemente franco y directo que imita el gesto del testimonio ocular sin especiales conocimientos artísticos y cuyo artificio queda especialmente al descubierto al comparar ambas versiones, distintos tanteos gráficos para conseguir un mismo fin; en el tercero [Fig. 76], un dibujo y una acuarela descriptivos usualmente al servicio de una cierta tradición de imágenes ligadas a la catalogación de flora y fauna en los siglos XVIII y XIX, cuando el arte es usado como medio para registrar la realidad vista con los ojos –precisamente, Ron Tiner inicia su entrada sobre Alan Lee en *The Encyclopedia of Fantasy* diciendo: «UK fantasy illustrator, with a delicate, subdued, misty watercolour style, in the manner of the traditional English watercolourists Thomas Girtin (1775-1802) and John Sell Cotman (1782-1842)» (en CLUTE Y GRANT, 1999: 568)–.

Como vemos más adelante [v. el apartado “3.1.2. La descripción verosímil”, desde la p. 263], la voluntad de verosimilitud es un factor determinante por lo que respecta a las formas visuales y, por tanto, los estilos artísticos más adecuados al arte fantástico. Frances S. Connelly, en el citado *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego* pone de manifiesto cómo durante el Cinquecento, marcado por la influencia intelectual del Humanismo y su paradigma de pensamiento tendente al antropocentrismo y la razón, incluso los demonios empiezan a demandar ser representados como verosímiles, guiño a la realidad que en ningún caso les ha de restar capacidad de maravillar:

De nuevo, fue durante el siglo XVI cuando tuvo lugar un cambio importante en esta línea de lo grotesco, momento en que algunos artistas comenzaron a traducir la iconografía establecido de la muerte y lo demoníaco en un vehículo para una expresión más individual. *La tentación de San Antonio*, de Martin Schongauer (sobre 1480-90) señala este cambio, visualizando los tentadores demonios con un nuevo y asombroso realismo. Más aún, la fascinante variedad de formas que comprenden las criaturas demoníacas de Schongauer señala la fértil imaginación del artista, así como las persistentes tentaciones del mal. [...] En un solo trazo, fusionó los dos significados del monstruo: una temible encarnación del mal, pero también del prodigio maravilloso. Justo unos años antes, Alberto Dureró ya había empleado el

concepto *Traumwerk* con su doble significado, afirmando que «quienquiera que desee hacer el trabajo de los sueños debe mezclar todas estas cosas» (2015: 237).



Fig. 77. Martin Schongauer, *San Antonio atormentado por demonios* (1470-1475).

Efectivamente, basta observar la obra de Martin Schongauer de cerca en la versión del *San Antonio atormentado por demonios* (*St. Antonius von Dämonen gepeinigt*, fechada por el Metropolitan Museum de Nueva York en 1470-1475) [Fig. 77]¹⁴⁵ para constatar que, pese a la mezcla antinatural de elementos humanos, animales e inventados con que caracteriza sus seres infernales, considerado aisladamente cada uno de esos elementos, tal como señala Connelly, la voluntad de acercamiento a la realidad es palpable.

Sin embargo, en lo que respecta al arte maravilloso, la verosimilitud no siempre resulta un elemento decisivo, primando en muchas ocasiones otros elementos, como la simple descripción o la capacidad de evocación. A fin de ilustrar esta idea, proponemos tres ejemplos inspirados en los hobbits, uno de los tipos de seres más importantes inventados por J. R. R. Tolkien y que pueblan su ficticia Tierra Media en obras como *El hobbit* (*The Hobbit, or There and Back Again*, 1937) y más tarde *El señor de los anillos*

¹⁴⁵ El tema de las tentaciones de san Antonio ha sido proclive a lo largo de los siglos a la representación de lo extraordinario, dejando imágenes delirantes como las de *El Bosco* (c. 1510-1515; Museo Nacional del Prado, Madrid), Matthias Grünewald (1512-1516; Musée d'Unterlinden, Colmar), Salvator Rosa (c. 1645-1549, Palazzo Pitti, Florencia), Max Ernst (1945; Lehmbruck Museum, Viena), Salvador Dalí (1946; Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas) y Leonora Carrington (1947; col. particular), entre otros.

(*The Lord of the Rings*, 1954), y que han originado a lo largo del tiempo una ingente cantidad de interpretaciones artísticas.¹⁴⁶

En marzo de 1938, en respuesta a un telegrama de su editor americano Houghton Mifflin en el que le solicitaba dibujos de hobbits para usar en publicidad, J. R. R. Tolkien contesta que no se siente suficientemente cualificado como dibujante para atender la demanda, pero en su carta adjunta una descripción adicional a las que aparecen en la novela:

Imagino una figura bastante humana, no una especie de conejo [*rabbit*] “hada” como parecen concebirlos algunos críticos británicos: de vientre abultado y piernas cortas. Una cara redonda y jovial; orejas solo ligeramente puntiagudas y “feéricas”; el pelo corto y rizado (de color castaño). Los pies, desde los tobillos hacia abajo, cubiertos de pelos castaños. [...] El tamaño –solo es importante si en la figura aparecen otros objetos– es de unos tres o tres pies seis pulgadas aproximadamente (2006: 35).

A partir de estas palabras, si comparamos la ilustración que Angus McBride realiza del personaje hobbit Bilbo Bolsón (Bilbo Baggins en el original inglés) para el juego de rol *Middle Earth Role Playing* (1984) [Fig. 78] con la ilustración de António Quadros *Bilbo y Gandalf a las puertas de Bolsón Cerrado* para la edición portuguesa de 1962 de *El hobbit* [Fig. 79] y con la obra de Cor Blok *El juego de acertijos* (*The Game of Riddles*, s/d) [Fig. 80], inspirada en el capítulo “Acertijos en la oscuridad” (“Riddles In The Dark”), rápidamente advertimos que allí donde el «clean, crisp, richly coloured painting style» (Ron Tiner en CLUTE Y GRANT, 1999: 602) de McBride enlaza con la búsqueda de verosimilitud a la que aludíamos, Quadros opta por el camino de una descriptiva limpieza gráfica no absenta de soluciones tendentes a la ornamentación, y Blok por una síntesis todavía más acusada, geometrizable y orientada más que a la descripción, a una evocación poética sustentada en los principios de un estilo propio que el artista denomina “de Barbarusia”, inspirado en una cierta reducción estética medieval a lo esencial e incluso alusivo a un mundo inventado –lo que todavía subraya todavía más su adscripción a lo maravilloso–. En palabras del propio Blok entrevistado por Pieter Collier:

There is a rather long story behind this, but first I want to stress that my main interest in undertaking this “Tolkien project” lay in the experiment of telling a story in a kind

¹⁴⁶ En cuanto al estudio de estas interpretaciones, podemos referenciar los artículos de Emily E. Auger “*The Lord of the Rings’ Interlace: From Tolkien to Tarot*” y “*The Lord of the Rings’ Interlace: Tolkien’s Narrative and Lee’s Illustrations*” (v. 2008 y 2008B).

of pictorial shorthand, using a limited repertoire of largely standardized means, omitting everything that is not strictly necessary to the narrative.

To give an example: *The Game of Riddles* one of the earliest pictures –presents nothing but the two figures of Bilbo and Gollum, in postures that indicate what they are doing, against a plain blue-grey background. In a number of later paintings, particularly those of events taking place in a landscape setting, I admit to having deviated from this principle by adding more detail. Even then, however, I have attempted to steer clear of the obsession with detail which characterizes so many Tolkien illustrations, sometimes to the extent of suggesting “horror vacui”.

What you call the unique style of my paintings is derived from a certain type of Medieval miniature and mural painting from Barbarusia. Barbarusia, of course, does not exist. It is an invented country somewhere in mid-ocean, invented to provide a setting for a fictional art history running from Palaeolithic cave paintings to a local version of 20th century Futurism (2010).



Fig. 78. Angus McBride, *Bilbo* (1984).



Fig. 79. António Quadros, *Bilbo y Gandalf a las puertas de Bolsón Cerrado* (1962).

Abríamos el presente apartado con uno de los inicios más conocidos de la historia de la literatura, el del capítulo “Una tertulia inesperada” (“An Unexpected Party”) de la citada novela *El hobbit*,¹⁴⁷ donde J. R. R. Tolkien recuerda que un agujero hobbit no es cualquier madriguera, sino un lugar apetecible en tanto que cómodo. Desde el punto de vista que usamos para distinguir el arte maravilloso del arte fantástico, esta novela, cuya épica continuación *El señor de los anillos* a menudo es citada como ejemplo paradigmático de la categoría de lo maravilloso (entre otros, ROAS, 2011B: 47), empieza

¹⁴⁷ Comenta Douglas A. Anderson en su edición anotada de *El hobbit*: «El párrafo de apertura llegó a ser tan ampliamente conocido que en 1980 se incluyó en la decimoquinta edición de *Bartlett's Familiar Quotations*. La primera frase se reconoce en muchas lenguas, entre ellas: [*In a hole in the ground there lived a hobbit* (inglés original); *Dans un trou vivait un hobbit* (francés); *In einer Höhle in der Erde, da lebte ein Hobbit* (alemán)...» (TOLKIEN, 2006: 31).

con lo que para nosotros puede ser una magnífica metáfora de la diferencia entre una y otra categorías: en el mundo de lo maravilloso, tanto el lector como el espectador deberán sentirse cómodos, porque, pese a lo asombroso, pese a apabullantes despliegues de *thaumata*, ninguno de sus imposibles pone en duda el calor de ese otro hogar extradiegético que la razón convencional impele a delimitar de forma mucho más prosaica: «era un agujero-hobbit, y esos significa comodidad» (2006: 31).



Fig. 80. Cor Blok,
El juego de acertijos (s/d).

2.2.6. Lo sobrenatural aceptado: el arte daimónico

A lo largo de toda la antigüedad, los más destacados intérpretes –de oráculos, de los auspicios de la existencia, de cómo cantaban y volaban los pájaros– sabían que la mayor parte de la interpretación consistía no en interferir sino en mirar, escuchar y permitir que las cosas observadas revelaran su significado.

Peter Kingsley, *En los oscuros lugares del saber*
(*In the Dark Places of Wisdom*, 1999).

Siendo la realidad un paradigma que en las últimas décadas la contemporaneidad ha puesto en duda, considerándolo, como mínimo, notablemente más poroso y abierto que en otras épocas, atender al concepto de arte fantástico como inquietante plasmación de lo imposible obliga a considerar también aquel arte que se encarga de visibilizar la realidad en la que lo posible abarca un *limes* diferente del de la realidad convencional. Concretamente, nos referimos a aquel donde el misterio se admite no como un problema y una crisis generados con los mecanismos de la ficción, sino como una parte intrínseca de la complejidad de la realidad.

De ahí el uso de la expresión “arte daimónico”, propuesta por el autor de estas líneas en el artículo de divulgación para el *Huffington Post* “Arte desde el otro lado” (v. PARRAMON, 2014), a partir del adjetivo “daimónico”. Distinguimos entre “demoníaco” –cuyo significado, por conocido, no requiere comentario adicional– y dos neologismos que la RAE todavía no recoge: “demónico” y “daimónico”. “Demónico” es aquello que tiene que ver con las fuerzas elementales e invisibles de la realidad mágica y cósmica, tal como la describen Wilhelm Uhde en *Cinq maîtres primitifs : Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine* (1949) y Marcel Brion en su obra ya citada *L’Art fantastique* (1989: 26-29). Lo “daimónico”, en cambio, hace referencia a la misma concepción del mundo, pero con el matiz de fractura con la realidad convencional instaurada por el materialismo y el mecanicismo contemporáneos, y se debe al pensamiento del filósofo Patrick Harpur, que lo defiende y populariza en el ensayo *Realidad daimónica (Daimonic Reality: A Field Guide to the Otherworld)*, 1995; v. 2007).

Para Harpur, lo daimónico remite a lo misterioso de la realidad que el consenso empirista y racionalista de nuestro tiempo se empeña en negar por considerar inexplicable o imposible según los cánones habituales establecidos:

Se considera que las apariciones y similares son imposibles, y si hay personas que aseguran haber visto cosas raras, se las toma por ilusas. El problema está en que, si es una ilusión, ha persistido a través de toda la historia y parece estar tan extendida ahora como lo ha estado siempre, a juzgar por el número de avistamientos registrados de toda clase de entidades anómalas, desde fantasmas hasta “plátillos volantes” y misteriosos gatos grandes y negros, desde monstruos de lagos a Vírgenes y extraños “extraterrestres”. Tal vez no haya nada especialmente importante en tales avistamientos, salvo por las preguntas que suscitan sobre la naturaleza de la realidad, de la mente o de ambas (2007: 17).

No es el objetivo de Harpur en *Realidad daimónica* defender el estatus ontológico o la naturaleza de tales fenómenos, sino proponer una cosmovisión abierta a su estudio sin tener que escoger entre la polarización de una visión laica en la que lo sobrenatural es imposible y una religiosa o influida por el pensamiento mágico en la que lo sobrenatural es posible en base a fórmulas de aceptación como la fe o la creencia en relaciones causales visibles solo para los iniciados –«Los dáimones son contrarios a los extremos; ellos son el camino medio. Como lapsus freudianos, son la piel de plátano con la que se pegan un porrazo los orgullosos» (2007: 121)–. Se trata, pues, como el mismo pensador británico explicita, de establecer un punto de vista que, entre el negacionismo radical y el exceso de credulidad, sea capaz de atender al misterio: «Llegué a la conclusión de que era necesario algún marco en el que fuera posible contemplar lo imposible y pensar lo impensable» (2007: 18).

En consecuencia, para nosotros el arte daimónico es aquel en el que, como anunciamos en el capítulo anterior, la aquiescencia a lo imposible no resulta ominosa, problematizadora o traumática, como sucede en el arte fantástico por poner en crisis el mundo extradiegético desde el diegético, pero tampoco acepta lo imposible emplazándolo en exclusiva en el espacio de la ficción artística, como sucede en el arte maravilloso. En el arte daimónico, independientemente de si lo que muestra la obra en su realidad diegética es algo posible o imposible, lo sobrenatural se da en el marco extradiegético, en la cotidianidad del espectador de esa obra que actúa como mediadora con una realidad en la que lo imposible puede tener cabida, aunque no sepamos explicarla, y que se manifiesta sin el horror planteado en lo fantástico.

Por supuesto, no nos referimos aquí a lo maravilloso religioso, sobre el cual ya hemos disertado, y que tiene que ver con un espacio mental distinto y bien delimitado histórica y filosóficamente. En este caso, se trata de un arte inserto claramente en una realidad que, dominada ya por la mirada que impone en su día la Ilustración, propone una ampliación de esa misma mirada sin aludir a construcciones mentales preexistentes que

expliquen su imposible. El arte daimónico, como la realidad daimónica, sencillamente acoge lo sobrenatural sin pronunciarse sobre su estatus ontológico: sea posible o imposible, el caso es que está ahí y requiere una visión del mundo que merece ser explorada sin temores o límites.

Pese a que pudiera parecer todo lo contrario, se trata de reivindicar el pensamiento científico como forma de observación de la realidad en detrimento de la dimensión de creencia inapelable que le otorga la contemporaneidad secularizada y escéptica ante lo inexplicado –que no necesariamente inexplicable–. Ejemplifica la cuestión Carl Sagan en su obra póstuma *El hombre y sus demonios (The Demon-haunted World: Science as a Candle in the Dark, 1995)*:

«En mi garaje vive un dragón que escupe fuego por la boca.»

Supongamos [...] que yo le hago a usted una aseveración como ésta. A lo mejor le gustaría comprobarlo, verlo usted mismo. A lo largo de los siglos ha habido innumerables historias de dragones, pero ninguna prueba real. ¡Qué oportunidad!

[...]

—¿Dónde está el dragón? —me pregunta.

—Oh, está aquí —contesto yo moviendo la mano vagamente. Me olvidé decir que es un dragón invisible.

[...]

Y así sucesivamente. Yo contrarresto cualquier prueba física que usted me propone con una explicación especial de por qué no funcionará.

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre un dragón invisible, incorpóreo y flotante que escupe un fuego que no quema y un dragón inexistente? Si no hay manera de refutar mi opinión, si no hay ningún experimento concebible válido contra ella, ¿qué significa decir que mi dragón existe? Su incapacidad de invalidar mi hipótesis no equivale en absoluto a demostrar que es cierta. Las afirmaciones que no pueden probarse, las aseveraciones inmunes a la refutación son verdaderamente inútiles, por mucho valor que puedan tener para inspirarnos o excitar nuestro sentido de maravilla. Lo que yo le he pedido que haga es acabar aceptando, en ausencia de pruebas, lo que yo digo.

[...]

Imaginemos que las cosas hubieran ido de otro modo. El dragón es invisible, de acuerdo, pero aparecen huellas en la harina cuando usted mira. Su detector de infrarrojos registra algo.

[...]

Ahora otro guion: imaginemos que no se trata solo de mí. Imaginemos que varias personas que usted conoce, incluyendo algunas que está seguro de que no se conocen entre ellas, le dicen que tienen dragones en sus garajes...

[...]

Estas “pruebas”, por muy importantes que las consideren los defensores del dragón, son muy poco convincentes. Una vez más, el único enfoque sensato es rechazar provisionalmente la hipótesis del dragón y permanecer abierto a otros datos físicos futuros, y preguntarse cuál puede ser la causa de que tantas personas aparentemente sanas y sobrias compartan la misma extraña ilusión (1998: 201-203).

Bajo este paradigma, el arte daimónico, como sucede con el arte fantástico, por mucho que apele a fenómenos tan antiguos como la propia humanidad, solo puede darse en una contemporaneidad posilustrada donde la presencia de lo imposible es objeto de estudio necesario sobre los propios límites de la construcción de una realidad sustentada por los pilares de la razón y el empirismo. Una contemporaneidad, a su vez, atravesada completamente por unas tradiciones místicas que

se pueden rastrear hasta los orígenes mismos de la civilización, y han sido utilizadas, en distintos momentos, para estructurar ambiciosas ideas filosóficas, científicas y espirituales. Sin embargo, y a pesar de la importancia que estas ideas tuvieron, por ejemplo, y sin ir más lejos, en el desarrollo de la modernidad [...] se trata de tradiciones obviadas con enorme frecuencia. Esto se debe en parte a la influencia dominante de los pensamientos racionalistas, que van del estructuralismo al marxismo, y también a la dificultad de hablar de estas cuestiones con un lenguaje transparente, ya que se refieren, muchas veces, a cuestiones inefables por definición (JUNCOSA, 2018: 13).

Nos referimos a tradiciones clasificadas en áreas como el ocultismo, el hermetismo, el esoterismo y el misticismo, todas ellas agrupadas bajo un común denominador que es

“lo que no se ve”. Un modo más sencillo de concebirlo es en términos de “fuerzas, invisibles”, en un sentido parecido al de la gravedad de Newton, aunque aquellas actuarían de una manera mucho menos calculable [...]. Estas fuerzas que no se ven no dejan constancia sensorial, pero se les supone algún tipo de efectividad (LACHMAN, 2018: 22).

Un mundo invisible que, indefectiblemente, encuentra en el arte al aliado necesario para superar la barrera de la invisibilidad y llevar sus argumentos hasta lo aprehensible mediante la visión. Si el pensamiento ilustrado y su fascinación por la materia discurre en paralelo al arte Rococó y su abertura hacia lo sensible, nuestro actual paradigma de pensamiento posilustrado –por supuesto, usamos el prefijo *post-* en términos de ordenación cronológica, no de superación conceptual– requiere necesariamente tanto de un arte fantástico que plantee el horror ante lo imposible, como de un arte daimónico que se alinee curioso ante un imposible menos disruptivo. Dicho de otro modo, el arte daimónico reclama para la realidad extradiegética una adhesión que en otros casos reservaríamos solo a la diegética de la obra de arte, que es exactamente el tipo de aceptación que Patrick Harpur reivindica:

voy a bosquejar una manera de percibir el mundo que, si bien no explica la aparición de imágenes extrañas, las hace inteligibles. Es un camino que requiere, antes que

nada, no que creamos, sino que dejemos la incredulidad en suspenso, como si disfrutáramos de una representación teatral; un camino que pide que alimentemos lo que Keats llamaba la «capacidad negativa, cuando uno es capaz de instalarse en la incertidumbre, el misterio y la duda, sin andar quisquillosamente tras el hecho y la razón»¹⁴⁸. En este marco mental podemos afrontar las apariciones en su propio terreno, en su propio crepúsculo, en lugar de arrastrarlas a la engañosa luz del día (2007: 30-31).

Así, no es extraño que uno de los espacios estéticos en los que lo daimónico se manifieste más claramente sea el del arte mediúmnico. El espiritismo como técnica para entrar en contacto con los muertos a través de un médium se ha practicado de una u otra forma desde la más remota antigüedad y en todos los rincones del mundo, pero es a raíz de los supuestos sucesos de contactismo espiritual acaecidos a partir de 1848 alrededor de las hermanas Kate, Margaret y Leah Fox en la población estadounidense de Hydesville (Nueva York) cuando se forjan tanto el espiritismo entendido como espectáculo –vertiente fundamentalmente americana, y, aunque planteada como visibilización de fenómenos verídicos, sustentada en trucos del ilusionismo–, como el espiritismo en tanto que corriente filosófica y religiosa –vertiente desarrollada eminentemente en Europa, pese a que se acaba difundiendo por todo el mundo–, y, de la confluencia de lo uno y de lo otro, la popular imagen moderna de las reuniones en las que, mediante la intercesión de un o, más habitualmente, una médium, los asistentes creen vivir el contacto y la comunicación con diferentes planos de existencia. Precisamente en esta época, el cirujano británico James Braid ofrece una explicación científica para el fenómeno de la hipnosis y plantea las bases para la práctica de esta técnica. La ciencia, pues, vuelve a admitir la existencia de estados de conciencia alterados, lo que contribuye al desarrollo de los grupos espiritistas y ocultistas más que a los de científicos. Con el tiempo, la multiplicación de fraudes –empezando por el caso seminal de las hermanas Fox– hace que el espiritismo sea observado cada vez con más escepticismo y, con él, todo aquello relacionado con los estados alterados de la mente. Sin embargo, su influencia en los campos más variados es imparable, incluyendo el artístico:

La alteración del comportamiento humano a través de lo extrasensorial había sido estigmatizada a través de la historia. [...] El proyecto moderno que surge en la sociedad industrial marginó este tipo de fenómenos, marcado por un positivismo que exaltaba lo racional como aquello comprobable, demostrable, u objetivable. Sin embargo, la experiencia alucinatoria interesó pronto como forma de disidencia

¹⁴⁸ Harpur extrae la cita de una carta dirigida a George y Thomas Keats, fechada el 21 de diciembre de 1817.

respecto a la autoridad restrictiva de la Razón. Su potencial subversivo atrajo no solo por su contribución a los métodos alternativos de producción de conocimiento, sino también a las formas de experimentación creativa (GRANDAS, 2014: 89).



Fig. 81. Josefa Tolrà, *Mujer con abalorios* (1948).

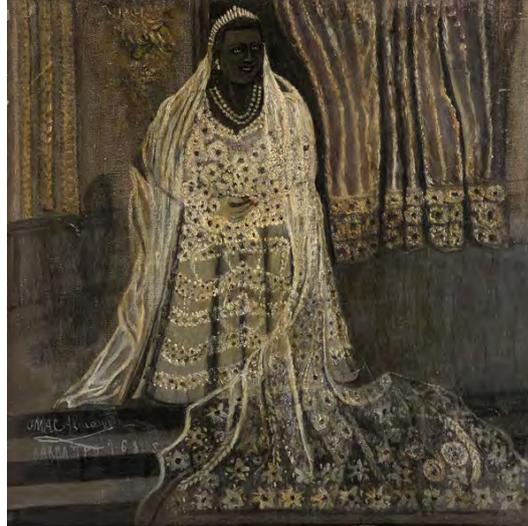


Fig. 82. Julia Aguilar, *Isabel de Inglaterra* (1948).

Los dibujos, pinturas y bordados de Josefa Tolrà, realizados en trance mediúmnico, son muestra de arte daimónico, porque se les atribuye una génesis que solo es aceptable en una realidad ampliada como aquella por la que apuesta Harpur, la daimónica, donde junto a las explicaciones de la ciencia también se admite lo misterioso. En el caso de esta *Mujer con abalorios* (1948; col. particular / Associació Josefa Tolrà) [Fig. 81] –una de las obras de Tolrà que tanto interesaron durante los años 60 a artistas como Antoni Tàpies o Joan Brossa (v. GUERRERO BRULLET, 2014)– el tema representado resulta intrascendente a la hora de catalogar la pieza como fantástica o daimónica, ya que, más allá de la ficción propuesta, es el marco referencial de su producción lo que decanta la balanza: un estado alterado de conciencia en el que, independientemente de lo que podamos creer individualmente, aceptamos que la artista ha contactado con seres de otros planos de existencia, los «ángeles de luz», como ella los denomina y recoge su mayor estudiosa, la profesora Pilar Bonet (2014: 168). Una obra paralela en cuanto a la filiación de su producción con un origen sobrenatural en el cual la artista es tan solo una especie de mediadora material necesaria, siendo el tema representado, de nuevo, irrelevante en lo que concierne a la categoría estética en la que se ubica la obra, es la pintura *Isabel de*

Inglaterra vestida de novia (1948; colección Hermanitas de los Ancianos Desamparados, Barbastro) de Julia Aguilar [Fig. 82] –*Bruja Barbastro* es el título del cuadro en el que la retrata Modest Cuixart (1976; col. particular)¹⁴⁹, quien, ante la pregunta sobre un cierto estilo naíf, responde:

Mis cuadros tienen el poder de los cielos, porque están hechos bajo la custodia del general Ricardos y de Jesús de Nazaret, ¿comprendes?... ¿Tú te crees que los hubiera podido pintar, a oscuras, cansada de repetir *Vanguardias*?... Y luego dirán que los hice yo, ¡a qué fin!... (citada en ABARCA ANORO, 2014:130).

De hecho, los ejemplos de artistas cuya obra viene determinada en mayor o menor medida por una realidad extradiegética daimónica es tan grande que no resulta extraño que a menudo, y en parte por falta probablemente de una etiqueta distintiva, se confundan con el arte fantástico o el arte maravilloso, categorías con las que intentamos establecer los límites pertinentes. Sucede con artistas cuya producción se asocia a la mediumnidad, como William Blake, Fleury Joseph Crépin, Augustin Lesage, Marjan Gruzewski, Adolf Wölfli, Marcel Storr, Fernando Nannetti o Luiz Antonio Alencastro Gasparetto (v. AMARU Y ALLEGUEDE, 2014), amén de una nutrida lista de mujeres artista, además de Josefa Tolrà y Julia Aguilar, a las que nos referimos más adelante. De este modo, Marcel Brion en *L'Art fantastique* alude en diferentes ocasiones a las fuentes espirituales de artistas diversos. Por ejemplo, de Odilon Redon destaca el aspecto mediúmnico de su particular aplicación del estado de trance conocido como “escritura automática”: «Il était trop conscient pour qu'on puisse parler d'écriture automatique, mais il semble que le frottis du fusain était capable de favoriser la vision, au même titre que les “taches d'encre”» (1989: 48). Y, por poner un segundo ejemplo todavía más explícito, Brion cita las siguientes palabras de André Breton respecto a Roberto Matta, en las que el líder de los surrealistas destaca el lado mediúmnico del artista chileno:

¹⁴⁹ Ambas artistas se reúnen por primera en la exposición comisariada por Pilar Bonet *Josefa Tolrà i Julia Aguilar: Artistes i visionàries* (Les Bernardes, Salt, 7/4/2017-26/5/2017), en el marco del ciclo curatorial de Laura Cornejo y el autor de la presente tesis doctoral: «L'antic convent de Les Bernardes acull dues artistes històriques, venerades per noms tan heterodoxos com Brossa, Tàpies o Cuixart: la catalana Josefa Tolrà (1880-1959) i l'aragonesa Julia Aguilar (1899-1979). Per primera vegada juntes, s'uneixen dues veus artístiques que comparteixen origen en les seves capacitats mediúmiques –el seu art i els seus diaris són dictats des del Més Enllà–. Sense grandiloqüències, Pepeta i Julieta –“la bruja de Barbastro”– aporten a la creativitat del segle XX una qualitat espiritual i visionària que continua reclamant mirades alternatives per a la Història de l'Art. Aquesta és una mostra inèdita, que ara és possible gràcies a la investigació que porta a terme l'Associació Josefa Tolrà i els estudis que han fet Antonio Buil i Antonio Abarca sobre el llegat de Julia Aguilar, estudiosos de la vida i l'obra de dues dones excepcionals que tingueren el valor d'escoltar les veus que els parlaven des del silenci» (CORNEJO Y PARRAMON, 2017).

Sur l'abîme actuel de toutes les considérations qui pourraient faire le prix de la vie, abîme qui n'épargne plus que l'amour humain, Matta est celui qui maintient le mieux l'étoile, qui est sans doute la meilleure voie pour atteindre au secret suprême : le gouvernement du feu (citado en BRION, 1989: 25).

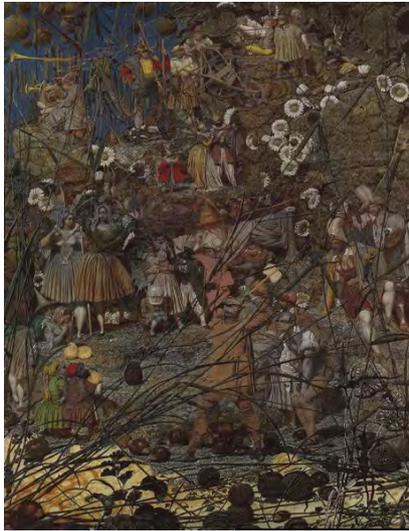


Fig. 83. Richard Dadd,
El golpe maestro del leñador feérico (1855-1865).

Fig. 84. Henry Darger, fragmento de
La historia de las niñas Vivian (s/d).

El óleo de Richard Dadd *El golpe maestro del leñador feérico* (*The Fairy Feller's Master-Stroke*, 1855-1865; Tate Gallery, Londres) [Fig. 83], por su parte, suele asociarse al arte maravilloso o, incluso, el *fantasy art* (CLUTE Y GRANT, 1999: 336). Sin embargo, dentro de nuestra distinción entre el arte maravilloso, el fantástico y el daimónico, este artista merece un comentario aparte, ya que es posible que todos los seres de carácter legendario que describe en sus pormenorizadas imágenes para él sean mucho más que meras evocaciones de esos mundos imaginarios tan frecuentes en el arte maravilloso. Richard Dadd pasa parte de su vida recluido en una institución psiquiátrica tras diversos intentos de asesinato y un parricidio motivado porque, según dice, es capaz de ver a los agentes de Satán ocultos tras las apariencias de personas.¹⁵⁰ Bajo este prisma, su obra se acerca más a la daimónico que al subgrupo de lo feérico dentro de lo maravilloso. Lo mismo sucede con otras hadas, las pintadas y descritas por Henry Darger, también

¹⁵⁰ Habida cuenta de su potencia metafórica, este es un argumento recurrente tanto en el cine como en la televisión. En el film de John Carpenter *Están vivos* (*They Live*, 1988), Nada (interpretado por Roddy Piper) descubre unas gafas que le permiten ver algo invisible para los demás: la invasión de unos horribles extraterrestres que esclavizan a la humanidad mediante el desaforado consumismo capitalista. Siguiendo un planteamiento parecido, en la serie *Grimm* (creada por Stephen Carpenter, David Greenwalt y Jim Kouf, 2011-2017) el protagonista, Nick Burkhardt (David Giuntoli), es capaz de ver los monstruos de cuentos de hadas ocultos tras inocuas apariencias humanas.

enfermo mental, en obras como su manuscrito *The Story of the Vivian Girls, in What Is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* (s/d; The Private Collection of Henry Darger, Nueva York) [Fig. 84], parte de su inmenso *In the Realms of the Unreal*, todo un universo descubierto tras su muerte.



Fig. 85. Robert Llimós, *Mujer Alienígena (8)* (2014).

Fig. 86. *V* (ep. 2, 1ª temp., 1983).

Siguiendo con las delimitaciones, podemos comparar una de las obras sobre alienígenas del artista Robert Llimós, el dibujo *Mujer Alienígena (8)* (*Dona Alienígena (8)*, 2014; col. particular) [Fig. 85], con los que aparecen en la miniserie *V* (creada y dirigida por Kenneth Johnson en 1983)¹⁵¹ [Fig. 86], cuando en la narración televisiva un dibujante enrolado en la resistencia contra la ocupación del poder totalitario de origen extraterrestre realiza un par de retratos robot de los invasores. Tanto en el dibujo de Llimós como en los de *V*, el hecho de representar extraterrestres con un aspecto marcadamente reptiliano puede incitar a pensar que en ambos casos nos encontramos ante imágenes que se enmarcan en el arte maravilloso, ya que constituirían expresiones de una realidad diegética en la que, sin mayor perjuicio para la concepción de la realidad extradiegética, existen reptiles antropomórficos venidos de otros planetas. Es el caso de la serie *V*, mientras que, como sucede con la obra de Richard Dadd, el conocimiento sobre las circunstancias que rodean la producción artística reciente de Robert Llimós sugiere

¹⁵¹ Seguirían a esta miniserie de tres horas, tres episodios más en *V: La batalla final* (*V: The Final Battle*, 1984) y la serie de diecinueve episodios *V* (1984-1985).

incluirlo dentro del arte daimónico, ya que, como afirma el propio artista, sus representaciones de alienígenas son el fruto de su experiencia como contactado:

Yo había ido a la boda de un hermano de mi compañera en Brasil. Una tarde cogí el bloc y el lápiz y me fui a la playa. Comencé a dibujar las plantas que sostenían las dunas y, de repente, tenía delante un ovni rodeado de una neblina que se iba despejando. No hizo ningún ruido (lo emitió al marchar). [...] Una lucecita me escaneó y, de debajo del aparato, surgió un observatorio con una ventana rectangular. Detrás había una pareja, hombre y mujer.

Ni un detalle es inventado. Hago antropología espacial. Aunque la etiqueta me parece peyorativa, eran reptilianos. Tenían la piel escamosa en la gama de los tostados y verdes, los ojos grandes, unas orejas pequeñas que parecían champiñones, rojas por dentro y negras por fuera (citado en NAVARRO, 2016).

Artistas como Josefa Tolrà, Julia Aguilar, Richard Dadd, Henry Darger o Robert Rímós tienen en común la capacidad de compartir mediante la diégesis de sus obras una realidad extradiegética en la que ven como posibles aspectos que para la mayoría resultan imposibles. Dejando al margen las eventuales consideraciones sobre la especificidad y circunstancias de cada uno de los casos, todos ellos, en tanto que exponentes del arte daimónico, muestran una clara filiación con una larga y rica tradición de relaciones entre el arte y el misterio. Nos referimos a una genealogía que, si bien nace en un contexto espiritual que con el tiempo deviene religioso, no solo sienta unas bases conceptuales generales que van más allá de las creencias concretas, sino que acaba entroncando, además, con algunas de las cuestiones fundamentales de la tensión entre presentación y representación, tan importante para el arte.

Los vínculos entre el fenómeno artístico y realidades veladas a la mayoría de los mortales son tan prolíficos que tratarlos de forma pormenorizada excedería en mucho los objetivos de la presente tesis doctoral. Sin embargo, conviene recordar que la propia concepción de lo artístico desde sus inicios ha sido explicada mediante estrechos lazos con lo sagrado; Sigfried Giedion, en *El presente eterno: Los comienzos del arte (The Eternal Present – The Beginning of Art, 1962)* lo expresa del siguiente modo:

En la prehistoria, con el pensamiento del hombre centrado en su relación con fuerzas invisibles, el impulso más hondo a la creación artística residía en los poderes de la magia: allí el arte se convertía en el auxiliar más precioso del hombre (1995: 27).

Unos lazos que, pese a la casi instantánea asociación que el intérprete contemporáneo establece entre lo sobrenatural y lo primitivo, se extienden, más allá de la prehistoria, a toda la historia del arte; en palabras de Hans Georg Gadamer en *Verdad y método*

(*Wahrheit und Methode*, 1960) y en un extracto en el que podemos substituir “pintura” en particular por “arte” en general, y donde la distinción entre presentación y representación es un fundamento clave en el tema que nos ocupa:

aun cuando solo al comienzo de la historia de la pintura, en su prehistoria por decirlo así, encontramos mágica la pintura, lo cual depende de la identidad y la no diferenciación entre el cuadro y lo pintado, sin embargo esto no significa que la conciencia cada vez más diferenciada del cuadro que se aleja progresivamente de la identidad mágica, pueda desprenderse totalmente de él algún día. Al contrario: la no diferenciación continúa siendo un rasgo esencial de todas las experiencias pictóricas... Hasta la sacralización del “arte” en el siglo XIX... halla así una explicación (citado en FREEDBERG, 1992: 102).

Para teorizar sobre tal relación del arte con lo sobrenatural se extiende el uso del término “numinoso”, neologismo propuesto por el teólogo alemán Rudolf Otto para substituir el adjetivo “santo”, a su juicio insuficiente para designar la manifestación de lo sagrado a causa de un uso excesivamente traslaticio. Rudolf Otto en *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios (Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, 1917; v. 2012) y *Ensayos sobre lo numinoso (Aufsätze das Numinose betreffend*, 1923; v. 2009) defiende que lo numinoso –a partir del latín “numen” (*nūmen, nūminis*, “voluntad de los dioses” o, tal como lo define el propio Otto, «ente sobrenatural sin representación más exacta»; 2012: 221)– mantiene los aspectos de *mysterium tremendum* y fascinación inherentes a lo divino:

Inicialmente, el numen se hace presente en el alma con su ὀργή (ira), con su componente *tremendum*: luego, éste cede ante el *fascinans*. La mística antigua ofrece paralelos al respecto. También aquí, la ἐκπληξίς (espanto) y la φόβη (escalofrío, terror sagrado) proceden de la εποπτία (visión) y la ἔκστασις (éxtasis). Así lo describe Plutarco: «Primero extravíos y penosas divagaciones, así como ciertos avances peligrosos y frustrados en las tinieblas. Luego, antes de la consagración, todos los terrores, los estremecimientos y temblores, sudor y temerosa admiración...» (2009: 85-86).

Desde la antigüedad, el entusiasmo, ligado en su sentido etimológico a una cierta concepción de la producción artística cuyo origen se encontraría en otros planos de existencia, remarca el fuerte vínculo con el misterio que se atribuye tradicionalmente al fenómeno artístico. Por ejemplo, podemos decir que en la obra de Paul Klee *Ventrílocuo y pregonero en el páramo (Bauchredner und Rufer im Moor*, 1923; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) [Fig. 87] se representa aquella especial exaltación que los griegos, siempre atentos a dar forma al caos, llamaban “entusiasmo” y asociaban a los

artistas, los videntes y los enamorados. El término contiene la preposición *en-* y el sustantivo *theós* (θεός), unión que en griego vendría a significar literalmente tener el dios en el interior –«Soy como una mariposa y con mis alas voy a la estrella Marte sintiéndome frágil pero también fuerte [sic]» explica la artista y médium Josefa Tolrà (citada en BONET, 2014: 171)– (v. PARRAMON, 2019).



Fig. 87. Paul Klee, *Ventrílocuo y pregonero en el páramo* (1923).

Fig. 88. Mapi Rivera, *Serie invierno V* (*Sinapsis*, 2015).

La artista y estudiosa de las raíces espirituales del arte Mapi Rivera, en su serie *Sinapsis* (2013-2015) representa la experiencia de conexión con lo sagrado –por ejemplo, en la pieza *Serie invierno V* (2015) [Fig. 88] se autorretrata en un paisaje del Pirineo aragonés traspasada por un rayos que son el paso del mundo tangible al mundo espiritual y, a la vez, descargas cegadoras del macrocosmos que remiten a esas otra que en el microcosmos celular del cerebro se dan cuando unas neuronas se comunican con otras mediante la descarga eléctrica llamada “sinapsis” (v. PARRAMON, 2016B). Acudiendo de nuevo al concepto de “numinoso”, explicado por la propia Mapi Rivera en su libro *El sentido numinoso de la luz: Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria*:

El furor divino o entusiasmo (*en-theós*, Dios en nosotros) acontece porque la persona se convierte en un instrumento de lo numinoso, y como tal es capaz de acceder a las verdades profundas, las ideas inspiradas, las imágenes vibrantes. La persona creadora será la que, además, consiga interpretar y traducir esta experiencia (2018: 38).

Así, cuando Homero invoca a la musa al inicio de la *Odisea* (*Ὀδύσσεια*, c. siglo IX a. C.) –«Háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas» (X, 1; HOMERO, 2004: 41)– busca precisamente esa *divinitus inspiratus* que más tarde denominarán los latinos, la posesión divina que se asocia a la inspiración artística, así como a la propia noción de genio; según Mikel Dufrenne:

La inspiración sería la forma noble de la alienación. El hombre capaz de crear que sobrepasa lo humano, lo trasciende, convirtiéndose en un extraño a sí mismo y a los otros hombres. Es como si él habitase otro que lo sustituye. Sin embargo, con Kant y, tras él, todo el Romanticismo, el genio ya no es el *genius*, demonio o ángel de la guarda, sino el *ingenium*, «cierta disposición del espíritu» (en SOURIAU, 1998: 694).

Una disposición cercana al “duende” que Federico García Lorca, en su conferencia *Juego y teoría del duende* (pronunciada el 20 de octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires), identifica en el interior del auténtico artista, una fuerza que, aunque de carácter místico, no se encuentra en una realidad exterior como es el caso del ángel o la musa, sino en el propio creador:

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto (2004: 26).

A la naturaleza mística del fenómeno artístico se le suma también toda una tradición de imágenes no realizadas por manos humanas, llamadas “aquiropoiéticas” (del griego bizantino *acheiropoiētos*, ἀχειροποίητος, “hecho sin mano”)¹⁵². En el seno de la religión cristiana católica, aunque con raíces anteriores y en sistemas culturales y religiosos distintos (entre otros, v. AROLA, 1995), los tres ejemplos principales de imágenes aquiropoiéticas son las esculturas y pinturas cultuales realizadas o transportadas milagrosamente –hechas *ex nihilo*, pintadas por San Lucas, las desplazadas por aire o por mar, etc.–, el lienzo de la Verónica y el Santo Sudario.

Muestra paradigmática de la tipología de Virgen Hodegetria (del griego *hodēgētria*, ὁδηγήτρια, “la que señala el camino”) –aquella en la que María sostiene al niño Jesús a un lado mientras él bendice con la diestra– es la talla de la Virgen de Guadalupe, venerada en el monasterio cacereño del que toma el nombre y que, pese a la

¹⁵² V. FREEDBERG, 1992: cap. 5, “La consagración: dar vida a las imágenes”, 107-125.

tradicional explicación milagrosa de su origen –según la creencia popular es realizada directamente por San Lucas–, se trata de una talla románica de finales del siglo XII con vestiduras y aderezos posteriores [Fig. 89].

Por su parte, el rostro de la Verónica –del griego latinizado *vera eikon* (“imagen verdadera”, del latín *verum*, “verdadero”, y el griego *eikōn*, εἰκών, “imagen”)– es una imagen registrada, un rastro. Tal como se relata en el Evangelio apócrifo de Nicodemo (s. II), la mujer que más tarde sería llamada Verónica enjuaga el sudor de Jesús de Nazaret en el viacrucis, quedando en su paño de lino impresa milagrosamente la santa faz del Cristo. Respecto a esta cuestión, Román Gubern comenta como ejemplo revelador la pintura de Philippe de Champaigne *El velo de Santa Verónica (Le voile de Sainte Véronique*, 1658; Brighton Museum and Art Gallery)¹⁵³ [Fig. 90]:

La iconografía posterior subrayaría frecuentemente con procedimientos técnicos el milagrisimo de tal imagen. Así, en el lienzo de la Verónica pintado por Phillippe [sic] de Champaigne (*Le voile de la Véronique*, 1662-1674), transgrediendo las leyes del realismo óptico, la parte izquierda del rostro de Cristo aparece sombreada, como si durante el contacto con el lienzo hubiese recibido una luz dominante desde un lado. Cosa imposible, pues el lienzo habría obstruido tal iluminación. Y sus ojos aparecen abiertos, representándose sus pupilas y el reflejo de la luz en ellas. La flagrante inverosimilitud derivada del convencional realismo retratista de Champaigne, induce el efecto de subrayar que se trata de una representación milagrosa y de factura extrahumana (2003: 55).

Una impresión similar es la obrada en la Sábana Santa, también llamada Síndone y Sudario de Turín [Fig. 91], la tela que se supone que cubre el cuerpo de Cristo tras la crucifixión y en el que queda fijada su imagen. «Señalamos tan solo que el Santo Sudario de Turín realiza la síntesis de la reliquia y de la fotografía», escribe André Bazin en *¿Qué es el cine? (Qu'est-ce que le cinéma ?*, en cuatro volúmenes entre 1958 y 1962; 2000: 28). Una “fotografía” misteriosa a la que se añaden las fotografías de Secondo Pia –las primeras con autorización papal, realizadas durante la ostensión de 1898–, mundialmente famosas por revelar con el negativo de las imágenes un nivel de detalle y de naturalismo que rápidamente refuerza la idea según la cual el hombre de la Síndone aparece por obra y gracia de un registro milagroso y no a causa de una representación artística. De este modo, las fotografías de Secondo Pia se convierten para muchos –no solamente

¹⁵³ Existen documentados tres cuadros de Philippe de Champaigne sobre el mismo tema de la Santa Faz: uno datado en 1630 y conservado en una colección privada; el de 1658, aquí reproducido; y, por último, una tercera versión sin datación definitiva subastada en la delegación de Sotheby's de París en 2008. Ante la falta de coincidencia en las fechas, no estamos en disposición de afirmar a cuál de los tres se refiere Román Gubern.

creyentes– en registros fotoquímicos de un registro aquiropoiético, o, por decirlo de otro modo, fotografías humanas de una fotografía divina.



Fig. 89. Detalle de la Virgen de Guadalupe (finales del s. XII, con añadidos posteriores).

Fig. 90. Philippe de Champaigne, *El velo de Santa Verónica* (1658).

Fig. 91. Secondo Pia, detalle del negativo de la Síndone de Turín (1898).

Estas imágenes aquiropoiéticas, sean vírgenes encontradas, la Santa Faz o el Santo Sudario de Cristo, supuestamente realizadas de forma sobrenatural, resultan, en muchos sentidos, la base conceptual de las imágenes que aquí, fuera de un contexto religioso, consideramos daimónicas, ya que se erigen en referentes culturales de imágenes producidas por interacción directa con lo sobrenatural. Un ejemplo paradigmático de esta relación se encuentra en las llamadas teleplastias –imágenes figurativas reconocibles generadas de forma aparentemente ajena a la intervención física humana– aparecidas en la pequeña localidad de Bélmez de la Moraleda, cuando en 1971 se revela un rostro en el suelo de cemento de una cocina. Este famoso caso se dilata en el tiempo durante décadas, con nuevos rostros apareciendo y desapareciendo en diferentes lugares de la misma vivienda, se explica tanto desde la teoría del fraude como de la intervención sobrenatural, y atraviesa momentos tanto de intensa actividad mediática como de silencio: el fenómeno llega a despertar un vivo interés internacional, pero en un cierto momento, las autoridades franquistas deciden acallar las voces que, a partir de las llamadas “caras de Bélmez” relacionan España con un deficiente desarrollo del pensamiento crítico en pro de la

pervivencia de un pensamiento mágico dominado por la superstición. Sin embargo, fagocitado por los estudiosos de lo paranormal, a menudo se pasa por alto que, en su inicio, este caso presenta una clara filiación religiosa:

En declaraciones al mencionado periódico [en referencia a la crónica de Antonio Ramos Espejo “Un rostro aparece y desaparece en un fogón” en el periódico *Ideal de Granada* (19 de septiembre de 1971)], María [María Gómez Cámara, la dueña de la casa de las caras] señaló que «yo no sé si es un santo un demonio o lo que es... “un rostro”. La gente viene a verlo; algunos dicen que le da un aire al *Señor de la Vida*, que lo quemaron en la guerra...». Hasta la fecha y que sepamos, se ha prestado poca atención a este detalle. El *Señor de la Vida* era un cuadro del Cristo que, según la tradición, fue robado por los musulmanes de la localidad y recuperado tiempo después por los cristianos. En recuerdo de tal hazaña, desde el año 1967, los vecinos de Bélmez celebraban del 20 al 22 de agosto unas fiestas y procesiones conmemorativas. Pues bien, el primer “rostro” identificado por María apareció un 23 de agosto, cuando los ecos de las celebraciones aún resonaban. Si a ello sumamos que, al marido de María, Juan Pereira, le apodaban “el obispo” en el pueblo, el fenómeno comenzaba a rodearse de una clara dimensión religiosa. ¿Milagro? Así lo creyeron algunos. De hecho, otro aspecto que nutrió las primeras peregrinaciones a la casa de los Pereira fue el parecido razonable que muchos encontraron entre la extraña figura y el *Santo Rostro* de Jaén. Es esta una famosa reliquia atribuida a la mítica Verónica que se custodia y venera en la catedral jienense (CUEVAS Y SÁNCHEZ-ORO, 2011: 11).

La idea de impresión y registro es una de las claves de estas imágenes, lo que nos lleva directamente a la fotografía. Afirman Jörg Krichbaum y Rein A. Zondergeld en su *Lexikon Der Phantastischen Malerei* que «The camera and the darkroom have enabled the genesis of a new, visionary reality» (1985: 11), lo que acerca la fotografía a lo fantástico, pero también a lo daimónico. Por supuesto, la idea según la cual la fotografía, en su sensacional capacidad para reproducir con todo detalle tanto lo visible como lo invisible al ojo humano, desde sus inicios se convierte en una firme candidata a positivar mediante testimonios físicos la existencia de entidades espirituales, motivo por el cual rápidamente y, por paradójico que pudiera parecer, se convierte en aliada de los defensores de lo invisible:

el tema de fondo son las fotografías de seres que se supone que habitan en el más allá, tomadas en una de sus visitas a un mortal de carne y hueso (y dotado de cámara fotográfica, ni que decir tiene). La historia de lo que pudiéramos llamar fotografía espectral va unida en su inicio –no podía ser de otro modo– a los movimientos ocultistas, que siempre consideraron que estas fotografías eran pruebas documentales de la realidad de sus actividades (CLEMENS, 1998: 8-9).

Esta cuestión, como decimos, pivota alrededor del poder de la fotografía para mostrar más de lo que ve el ojo. Sin necesidad de internarse en las complejidades de la

fotografía paranormal, Ernst H. Gombrich hace mención de un caso claro al respecto, el de la representación y la realidad del galope de los caballos, mediante la comparación de la pintura de Théodore Géricault *Derbi en Epsom* (*Le Derby d'Epsom*, 1821; Musée du Louvre, París) [Fig. 92] y la secuencia fotográfica de Eadweard Muybridge *Caballo al galope* (*Galloping Horse*, 1872; Kingston Museum, Kingston-upon-Thames) [Fig. 93]:

Les pintures i els gravats d'hípica els solien representar amb les cames estirades i volant pels aires, com els va presentar el gran pintor del segle XIX Théodore Géricault en una famosa representació de les curses d'Epsom. Uns cinquanta anys després, quan la càmera fotogràfica estava prou perfeccionada per captar imatges de cavalls en moviment ràpid, les diapositives van demostrar que tant els pintors com el seu públic s'havien equivocat del tot. Cap cavall al galop no s'ha mogut mai de la manera que a nosaltres ens semblava tan "natural", sinó que, quan enlaira les cames de terra, les doblega per fer el següent salt (1999: 28).

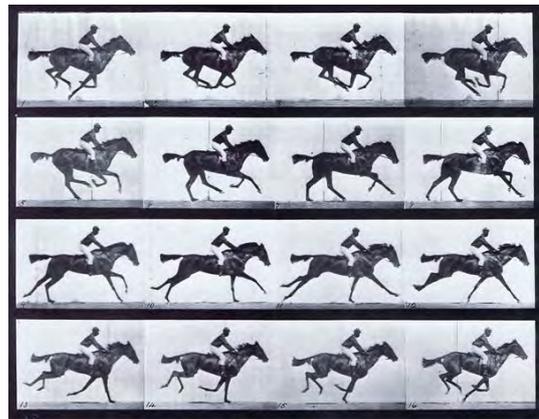


Fig. 92. Théodore Géricault, *Derbi en Epsom* (1821).

Fig. 93. Eadweard Muybridge, *Caballo al galope* (1872).

En un texto publicado en 1920 en el semanario *John O'London's Weekly* y como argumento en contra de unas supuestas fotografías reales de seres feéricos, el escritor Maurice Hewlett utiliza precisamente la distinción entre lo que ve el ojo y lo que ve la cámara, así como sus prolongaciones en la pintura y la fotografía, respectivamente:

¿Qué es más difícil de admitir: el trucaje de una fotografía, o la existencia objetiva de pequeños seres alados de cuarenta y cinco centímetros de alto? Sin duda alguna, para un hombre normal, es la segunda hipótesis. Pero supongamos que hacemos nuestra la primera. Si existen esos seres, si a veces son visibles, y si una cámara fotográfica es capaz de mostrar al mundo entero lo que para la mayoría de la gente es invisible, todavía no estamos en condiciones de afirmar que las fotografías Carpenter representan a tales seres. Nosotros no hemos visto ningún nunca ninguno,

eso es cierto, pero todos hemos visto fotografías de sujetos que se movían rápidamente, carreras de caballos o de galgos, hombres que corrían campo a través, y así sucesivamente. Estas cosas las hemos visto pintadas, y también las hemos visto fotografiadas. Ahora bien, es curioso que una fotografía en movimiento no se parece nunca, en ningún caso, a la pintura de un mismo objeto (citado en CONAN DOYLE, 1998: 66).

En el extracto anterior, Maurice Hewlett se refiere al ya citado caso de las hadas de Cottingley [v. p. 162]. Alice e Iris Carpenter son los seudónimos con los que Arthur Conan Doyle protege la identidad de las primas Frances y Elsie Wright cuando publica en el número de Navidad de 1920 del *Strand Magazine* la curiosa historia de las dos jóvenes de 9 y 16 años de edad, respectivamente, que, al parecer, en 1917 logran fotografiar las hadas con las que aseguran interactuar en las inmediaciones de la población británica de Cottingley. «¡Alice! ¡Las hadas salen en la placa! ¡Salen en la placa!» (Elsie Wright citada en CONAN DOYLE, 1998: 41); tal proeza justifica la emoción de la exclamación que reproduce el escritor, ferviente defensor, a su vez, de la veracidad del caso, sobre todo porque cree contar con pruebas tan incontestables a la luz de los mecanismos del paradigma de pensamiento racionalista y empirista como las aportadas por las fotografías de las primas Wright. Sobre este aspecto, comentan Christopher y Letitia Clemens en su prólogo para una de las ediciones recientes del libro que Conan Doyle escribe como alegato a favor de las hadas de Cottingley, *El misterio de las hadas (The Coming of the Fairies, 1922)*:

Ya veremos más adelante que esta sacralización de la ciencia no solo doctrinal, como dogma que hay que creer, sino incluso metódica por su incidencia en el valor en el progreso el prestigio y el prestigiado progreso indefinido, por supuesto, es un nexo importante con el ocultismo, igualmente fascinado por la ciencia, la técnica, la evolución y el progreso, todo lo cual da forma y sustancia no solo a sus doctrinas en las que, aquí y allí, se reconocen a veces conceptos o doctrinas más o menos tradicionales y orientales, sino incluso a su método, a su supuesta vía operativa, donde el progreso indefinido y la evolución de las especies suplantaban el papel del avance espiritual y de la transmutación o transfiguración del hombre (1998: 7).

Las famosas fotografías son tan solo cinco: Elsie Wright, *Frances y las hadas (Frances and the Fairies, 1917; primera fotografía de la serie)* [Fig. 94]; Frances Griffiths, *Elsie y el gnomo (Elsie and the Gnome, 1917; segunda)* [Fig. 95]; Elsie Wright, *Frances y el hada saltarina (Frances and the Leaping Fairy, 1920; tercera)* [Fig. 51, p. 163]; Frances Griffiths, *Un hada ofrece a Elsie un ramillete de jacintos silvestres (Fairy Offering Posy of Harebells to Elsie, 1920; cuarta)* [Fig. 96]; y Frances Griffiths, *Hadas*

tomando el sol (*Fairies and their Sun-Bath*, 1920; quinta) [Fig. 97]. Pese a la decidida defensa de intelectuales de la talla de Arthur Conan Doyle o el adalid de la teosofía Edward L. Gardner, con el tiempo se descubre que se trata de un fraude: las hadas en realidad no son más que figuras de papel recortadas.



Fig. 94. Elsie Wright, *Frances y las hadas* (1917).



Fig. 95. Frances Griffiths, *Elsie y el gnomo* (1917).



Fig. 96. Frances Griffiths, *Un hada ofrece a Elsie un ramillete de jacintos silvestres* (1920).

Fig. 97. Frances Griffiths, *Hadas tomando el sol* (1920).

La influencia del caso, sin embargo, no deja de sentirse, ya que entre el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX se instala una verdadera fiebre por la fotografía de corte sobrenatural en general y espiritista en particular, firmemente decidida a usar la técnica fotográfica para probar la existencia de sutiles seres extracorpóreos:

Ciertamente, es en el ámbito de los inventos y de las indagaciones donde podemos ubicar el nacimiento de la fotografía, la cual contribuyó por una parte a satisfacer las voluntades positivistas gracias a su capacidad de captar la realidad [...]. Al mismo tiempo, su propia naturaleza satisfizo y alimentó el campo de la fantasía pues, como muy bien captó Edgar Morin, desde su propio origen la fotografía fue apresada por el ocultismo. Unidos a ella se encuentran conceptos clave como el de “doble”, pero también es harto conocida la relación que entraña con la muerte, llegando a ser calificada por Susan Sontag como una materialización del *memento mori* (PIÑOL LLORET, 2015: 34-35).



Fig. 98. William H. Mumler, álbum de fotografías espiritistas (1870-1875).



Fig. 99. Édouard Isidore Buguet, fotografía espiritista de Camille Flammarion (1874).



Fig. 100. Albert von Schrenck-Notzing, médium Stanislawa P. y ectoplasma (c. 1913).

En 2005, con *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (27/9/2005-31/12/2005; v. CHÉROUX, FISCHER, APRAXINE, CANGUILHEM Y SCHMIT, 2005), el Metropolitan Museum of Art de Nueva York dedica una gran exposición a la “reproductibilidad técnica” –parafraseando el célebre texto de Walter Benjamin sobre la visibilidad en la contemporaneidad [v. el apartado “3.1.1. Lo real, la mimesis, y el realismo como subversión”, desde la p. 237]– de espectros, fantasmas y ectoplasmas¹⁵⁴ y las diferentes proezas de los médiums del siglo XIX e inicio del XX.

¹⁵⁴ Pese a que en el habla popular a menudo el fantasma y el espectro se consideran sinónimos, en parapsicología se distingue entre el espectro como mera proyección, mientras que el fantasma manifiesta un comportamiento e interacción inteligente con el entorno en el que se aparece. David Roas, en su traducción del texto de Irène Bessièrre “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” (“Le récit fantastique : forme mixte du cas et de la devinette”, 1974), señala, además, la distinción que se da en francés entre *fantasme* y *fantôme*: «El primero [...] pertenece al psicoanálisis e identifica a aquellos productos

Como ejemplos del tipo de imágenes a las que nos referimos, y haciendo hincapié en el lucrativo negocio que representan, podemos referirnos a una de las páginas de los álbumes con que William H. Mumler muestra sus éxitos a la hora de retratar a las personas acompañadas por sus seres queridos fallecidos (1870-1875; *The College of Psychic Studies*, Londres) [Fig. 98], una fotografía espiritista de Camille Flammarion realizada por Édouard Isidore Buguet (1874; *Société astronomique de France*, París) [Fig. 99], y una imagen de emisión bucal de ectoplasma de la médium Stanislawa P. por Albert von Schrenck-Notzing (1913; *Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene*, Freiburg im Breisgau) [Fig. 100].

Curiosamente, este tipo de fotografía se difunde como producto de consumo y ocio ligado al desarrollo de los nuevos entretenimientos basados en la visión —«durante el XIX una serie de espectáculos mágicos trasladaron determinadas aplicaciones del conocimiento científico hacia los sistemas propios de la ilusión espectacular» (QUINTANA, 2011: 19)—, pero al mismo tiempo como manifestación sensible de planos de existencia diferentes de la realidad tangible: «At about the time that these recreational applications were being developed, a parallel but very different iconography was emerging. Its images were intended not for entertainment, but to foster a belief in the possibility of photographing spirits of the dead» (CHÉROUX, 2005: 46). El espacio de confluencia entre el espectáculo y la metafísica espiritista probablemente se resume mediante el concepto de fantasmagoría, tan estudiado por el citado Max Milner [v. p. 48]; en palabras todavía de Clément Chéroux y poniendo el acento en la posición ambigua que representa entre la creencia y la no creencia, aunque siempre bajo el influjo de la fascinación:

Earlier phantasmagoria —the «art of making specters or ghosts appear through optical illusions», introduced by Robertson in the late 18th century— had not hindered the development of spiritualism in the century that followed. In his book of

inconscientes de la imaginación mediante los cuales el Ego trata de escapar de la realidad [...]; el segundo hace referencia al sentido tradicional de la palabra: aparición sobrenatural de una persona muerta. Así, el *fantasme* pertenecería al orden del sueño, de lo “puramente psíquico”, mientras que el *fantôme* es una especie de alucinación: los sentidos “creen” percibir realmente a ese personaje» (Roas en la nota 8 de BESSIÈRE, 2001: 89-90). En cuanto al ectoplasma: «denominación de una sustancia inmaterial que durante las sesiones un médium obtiene o genera de la atmósfera de las emanaciones de los presentes. Con ectoplasma se forman por materialización imágenes o figuras humanas con la apariencia de espíritus o personas fallecidas. Estas figuras o imágenes, capaces de moverse y hablar, pueden ser vistas, tocadas y fotografiadas por los asistentes a las sesiones» (ROBERTS, 1998: 196). Es interesante remarcar que los tres tipos de manifestaciones se distinguen no por su naturaleza, sino por ser tipos de imágenes sobrenaturales, en dos dimensiones las dos primeras, y en tres dimensiones la tercera, y que presentan diversos grados de interacción con el testimonio de su aparición.

phantasmagoria Max Milner clearly shows that «this faculty [...] of playing at once on belief and non-belief, of establishing, at the level of perception, an uncertainly made of simultaneous acceptance and denial», was constitutive of the category of images which he calls «the optical fantastic». Thus ghosts, like obscure Dioscuri, come in pairs. The ghost of death shadows the specter of derision. They haunt us together (2005: 53).

No es extraño, por tanto, que este tipo de fotografía sorprendente y desafiante encuentra su continuación en parte del arte de vanguardia del siglo XX, tal como recogen Pierre Apraxine y Sophie Schmit:

The Italian futurist Anton Giulio Bragaglia wrote several articles on photographs of the occult and himself produced a series of images on the subject. In *Malerei Photographie Film*, Moholy-Nagy published a photograph of a table-turning séance taken from Fritz Lang's film *Dr. Mabuse*. Breton refers several times in his writings to the experiments conducted in Germany by Dr. Albert von Schrenck-Notzing with the mediums Eva C. and Stanislaw P. Twelve photographs by Schrenck-Notzing depicting the production of ectoplasm were also shown in 1929 as part of the landmark *Film und Foto* exhibition (2005: 13).

A partir de las Vanguardias históricas, tanto la fotografía de lo anómalo como, en general, cualquier disciplina artística que desafíe la convención de la realidad a través de lo sobrenatural encuentran un lugar en el arte contemporáneo, tan conectado con el mundo de lo oculto, lo hermético, lo esotérico y lo místico (v. LACHMAN, 2018); una conexión inevitable, si, como hemos indicado, la propia contemporaneidad nacida de la Ilustración lleva con ella las sombras de lo misterioso:

El siglo de la Ilustración racionalista y de la Revolución francesa fue también el del Iluminismo esotérico y el de las sociedades secretas iniciáticas, entre ellas la masonería; son las luces heterodoxas del siglo XVIII. También el materialista y cientifista siglo XIX tiene su contraimagen, o su cara espiritualmente heterodoxa, representada por las renovadas sociedades secretas, el ocultismo, el espiritismo y la teosofía, que constituyen el fundamento del esoterismo contemporáneo hasta el actual movimiento *New Age*, que es una parodia de los mesianismos clásicos (SÁNCHEZ FERRÉ, 2009: 283).

Así lo atestiguan tantas obras y tantos artistas –valga como ejemplo la pintura de Leonora Carrington *El baño de Rabbi Loew* (*The Bath of Rabbi Loew*, 1969; col. particular) [Fig. 101], en la que hace referencia a la mística y el mito del golem¹⁵⁵–, así

¹⁵⁵ El golem es un homúnculo de arcilla animado mediante las artes mágicas de ciertos rabinos. «The Golem, a term that in the Talmud is also used to designate Adam before he was imbued with the breath of God, as indicated by Gershom Scholem in his book on kaballah symbology, is also the mythic figure of the German expressionists, such as Paul Wegener and Henrik Galeen, for example, with *Der Golem* (1914),

como estudios especializados como los de Patrick Lepetit *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies* (2014), Elisa Amaru y Odile Alleguede *Artiste médium : L'Art fantastique... entre vision et rébellion* (2014), y Urszula Szulakowska *Alchemy in Contemporary Art* (2011), así como tesis doctorales recientes como la de Mapi Rivera *El sentido numinoso de la luz: Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria* (Universitat de Barcelona, 2016) –investigación que da lugar al libro citado anteriormente (v. RIVERA, 2018)–, y exposiciones cercanas en el espacio y en el tiempo como las citadas *Iluminaciones: Cataluña visionaria* (17/2/2009-17/5/2009; v. PARCERISAS, 2009B), *Josefa Tolrà: Dibujo fuerza fluidica* (Can Palauet, Mataró, 21/12/2013-30/3/2014; v. PARRAMON, 2014) –muestra que, aunque está dedicada a una sola artista, constituye un notable esfuerzo de estudio del arte mediúmnico que queda recogido en un nutrido catálogo (v. BONET, 2014B)–, *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 16/5/2018-21/10/2018; v. JUNCOSA, LACHMAN, RICUPERO Y DAVIS, 2018), y, entre otras, *Maestros del caos: artistas y chamanes* (6/2/2013-19/5/2013, CaixaForum Madrid; v. PARRAMON, 2013) –a partir de *Les Maîtres du désordre* (11/4/2012-29/7/2012, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, París; v. LOISY, 2012)–, *Cosa Mentale : Art et télépathie au XX^e siècle* (28/10/2015-28/3/2016, Centre Pompidou-Metz; v. ROUSSEAU, 2015) y *ALMA: Médiums y visionarias* (Es Baluard, Palma de Mallorca, 15/2/2019-2/6/2019).



Fig. 101. Leonora Carrington, *El baño de Rabbi Loew* (1969).

En todos estos casos, y en otros como ellos, se trate de pinturas mediúmnicas o fotografías espiritistas, el fundamento conceptual radica en la duda. Joan Fontcuberta

then Wegener again with Carl Boese with *Der Golem: Wie Er in die Welt Kam* (1920). Later, the Golem was depicted by numerous surrealists» (LEPETIT, 2014: 262-263).

juega a menudo con efectos de verdad de la fotografía para subvertir la percepción que nos ofrece de la realidad; dice en *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (1997):

La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso efecto vendido por treinta monedas» (2002: 17).

Escribe Sema D'Acosta en relación a la obra del artista barcelonés: «La fotografía no es solo una representación que intermedia entre realidad e imagen, sino que por sí misma también es realidad» (2015: 11). Uno de los casos más conocidos es su serie sobre el cosmonauta ruso Ivan Istochnikov, de la antigua URSS, sencillamente un alter ego suyo que en 1997 es considerado erróneamente por varios medios como un personaje histórico; al respecto, dice el artista:

Si avui es cerca a Google “Ivan Istochnikov” apareixen 75.000 entrades, de les quals d'alguna manera en soc responsable. En cert sentit, doncs, Istochnikov, com a fruit d'una ficció narrativa assoleix doncs un estatut de realitat virtual. Però per a mi aquest és un aspecte que em satisfà però que resta col·lateral al propòsit del projecte. No aspiro a escriure una novel·la o a fer una pel·lícula, sinó a transgredir el gènere. És a dir, a trastocar las expectatives de percepció d'una determinada informació. No m'interessa tant construir un argument que capturi la imaginació de l'espectador com enfonsar-lo en el desassossec del dubte (Fontcuberta citado en PARRAMON, 2008: 26).

El desasosiego al que se refiere Fontcuberta apela directamente a lo fantástico, porque, como venimos diciendo, la duda inquietante es la que opera en el caso del arte fantástico, mientras que la duda transformada en certeza se da en el arte maravilloso, y para el arte daimónico se reserva esa otra duda abierta y curiosa, la que implica una mirada distinta sobre el mundo. Sobre la aceptación de la duda en el ámbito de lo daimónico, escribe Patrick Harpur:

Es difícil describir la tradición que forma el trasfondo de este libro, porque no tiene nombre. Nos veríamos tentados de llamarla, por comodidad, “la tradición daimónica”. Aunque aparece en numerosas disciplinas, como la teología, la filosofía, la psicología, la teoría estética, etc., no es en sí misma una disciplina. No es un cuerpo de conocimiento ni un sistema de pensamiento. Más bien es una manera de conocer y de pensar, una manera de ver el mundo, que poetas y visionarios siempre han poseído pero que ni siquiera ellos pueden formular o ver con distancia. Así, uno no puede aprender la tradición, por ejemplo, como parte de un currículo universitario; solo se puede ser iniciado en ella. Descubrirla por uno mismo puede ser, como una búsqueda, un acto de autoiniciación (2007: 417).

En cualquier caso, probablemente, la idea de la duda se puede encontrar en lo más profundo del hecho artístico –afirma el escritor Michel Leiris que «La obra de arte no tiene otra meta que la exploración mágica de los demonios interiores» (citado en HERNANDO, 2013: 9)–, y, sea mediante el arte fantástico, el arte maravilloso o el arte daimónico, que, asumidos como constructos culturales y sociales de otro constructo cultural y social que es la realidad, proponen reflexiones sobre el mundo en la línea que defiende el citado David Freedberg cuando afirma que el poder de las imágenes radica precisamente en el lugar extraño y ambiguo que ocupan dentro de esa convención escurridiza que es lo real:

Se impone, pues, una conclusión radical: reconsiderar la insistencia de la teoría artística occidental –y, tal vez, de la filosofía occidental en su conjunto– en la separación drástica entre la realidad del objeto de arte y la realidad propiamente dicha. Esto no significa exigir una revisión de las ideas filosóficas y ontológicas, antes bien alegar que solo lograremos entender la respuesta si aceptamos plenamente de qué forma se produce la separación cuando estamos en presencia de una imagen (1992: 482-483).

Al hilo del cuestionamiento latente en esta categoría estética, antes de finalizar el presente apartado, conviene precisar que la mirada personal sobre el mundo que propone el arte daimónico se relaciona fácilmente con un tipo de expresiones artísticas que a menudo se han considerado marginales. Ese arte de los márgenes que se ha llamado de tantas formas: “Art Brut” o “Outsider Art” son dos fórmulas frecuentes –la primera, acuñada por el artista francés Jean Dubuffet, y la segunda por el crítico Roger Cardinal–, pero también podríamos designarlo “arte daimónico”, especialmente cuando implica una alteridad metafísica, como sucede en el caso de Josefa Tolrà y muchos otros artistas, sean del signo que sean (v. PARRAMON, 2014).

No es casual que en el arte daimónico se encuentren tantos artistas tradicionalmente considerados *outsiders* por su género, su condición sexual, su enfermedad mental¹⁵⁶ y su experiencia visionaria¹⁵⁷, o por una mezcla de estos y otros

¹⁵⁶ El trabajo decano en cuanto a la conexión entre el arte y la enfermedad mental es el ensayo de Hans Prinzhorn *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales (Bildneri der Geisteskranken, 1922; v. 2014)*. En la bibliografía sobre el arte fantástico, tal como hemos señalado [v. nota 25, p. 43], también aparecen referencias a la enfermedad mental, como el texto de Robert Volmat *L'art psychopathologique : Abord psychopathologique du fantastique* (1957). La diferencia a la hora de distinguir entre el arte fantástico y el daimónico estriba no tanto en la condición de enfermo mental del artista como en el lugar donde se encuentra lo imposible en la obra, que será en lo diegético en el caso del arte fantástico y en lo extradiegético en el del daimónico.

¹⁵⁷ Entendemos aquí por “visionario” aquello referido a lo espiritual, lo místico y lo trascendente, y no ese arte autodidacta y fruto de una producción informal, innata e íntima preconizado por instituciones como el

factores considerados alejados de lo que los consensos sociales establecen como “normal” —«El mundo occidental es realmente sorprendente, ha llegado a considerar “extraños” a las mujeres y a los hombres que contemplan los seres imaginarios [...]; en cambio, aquellos que no ven más que la materia exterior son considerados “normales”» (AROLA, 2014: 189)—. Es el caso de tantas mujeres cuyo arte se fundamenta en el contacto sobrenatural —integrantes de, como mínimo, dos minorías superpuestas, la determinada por la condición de mujer, y la definida por el contacto con el Más Allá—: las citadas Josefa Tolrà y Julia Aguilar, pero también y entre muchas otras, Remedios Varo, Silvia Gubern, Séraphine Louise, Georgiana Houghton, Madge Gill, Hilma af Klint, Elise Müller —Hélène Smith—, Anna Zemánková, Chelo Mezcúa y Yaei Kusama.¹⁵⁸

Así, el arte daimónico implica un posicionamiento ético claro, la asunción de lo raro. Pero no de cualquier rareza —«En inglés, la palabra “raro” (*weird*) ha demostrado ser difícil de controlar. Su raíz se remonta al inglés antiguo, al vocablo *wyrd*, que denota giros oraculares y vuelcos de la fortuna» (DAVIS, 2018: 41)—, no la de ese Otro que identificamos con lo ontológicamente ajeno por imposible y relacionamos con lo fantástico, sino con otra alteridad mucho más cercana y basada en los límites erigidos alrededor de lo común y lo hegemónico. Basta recordar cómo la sociedad tiende a empujar hacia la alteridad todo lo que resulta molesto: a las mujeres y los homosexuales —porque nuestra civilización es patriarcal y heterocentrista—, a los enfermos mentales, los niños y los fantasiosos —porque nuestra civilización sueña con la razón—, a los chamanes y los médiums —porque nuestra civilización ha escogido el camino del cientifismo—... La obra de Josefa Tolrà duerme durante décadas por lo mismo que se tarda tanto en reconocer las aportaciones estéticas de Harriet Powers, mujer, negra, exesclava y artista que hace colchas en vez de pintar, o también por lo mismo que en determinados círculos todavía se miran con desconfianza las laboriosas marañas de la escultora Síndrome de Down Judith Scott: por su alteridad (v. PARRAMON, 2014).

American Visionary Art Museum de Baltimore, en cuya colección, por otro lado, es fácil encontrar obras y artistas que también pueden encajar en la categoría de arte daimónico. Por “visionario”, aceptamos, pues, la explicación de Pilar Parcerisas: «La imagen visionaria se forja en el interior y va de dentro a fuera. Mientras la imagen física se debe a la estructura, en el exterior, y funciona impulsada por un grado bajo de vivencia, la imagen visionaria es la expresión de un estado con un alto grado de vivencia, en el que la línea no es signo, el signo no es imagen y la imagen no es situación. La imagen visionaria adopta, pues, un registro externo, pero su forma real que su exterior no revela radica en su aislamiento interior» (2009: 277).¹⁵⁸ V., por ejemplo, sobre Varo, GONZÁLEZ, 2014; sobre Gubern, BASSAS VILA, 2014; sobre Louise, VIRCONDELET, 2010; sobre Houghton, JONES, 2016; sobre Gill, MAYORDOMO, 2019; sobre Af Klint, MAYORDOMO, 2019B, y AMARU Y ALLEGUEDE, 2014: 35-43; sobre Müller, AMARU Y ALLEGUEDE, 2014: 45-53; sobre Zemánková, AMARU Y ALLEGUEDE, 2014: 105-108; sobre Mezcúa, MAYORDOMO, 2019B; y, sobre Kusama, AMARU Y ALLEGUEDE, 2014: 137-142.

El arte daimónico se sitúa así en el mismo anestilo al que hemos aludido en referencia al arte fantástico [v. p. 113], así como en una tendencia netamente contemporánea: desplazar el centro de interés artístico desde la forma al contenido. En el seno de esta forma de entender el arte en relación a la sociedad con la que se imbrica, es fácil que afloren reivindicaciones como las que identifica Edward Lucie-Smith en su ensayo *Movimientos artísticos desde 1945 (Movements in Art Since 1945, 1969)*:

El énfasis siempre cada vez mayor en la importancia del tema en el arte, como opuesto al estilo individual o expresivo, llevó a su vez a la noción de que una de las tareas específicas del artista contemporáneo era dar una voz a grupos que de alguna manera se sentían en desventaja (1995: 269).

Se refiere el escritor y crítico a formas de arte reivindicativas como el arte afrocaribeño, el feminista y el gay, posicionamientos claros que pueblan tanto la producción como los circuitos expositivos de las últimas décadas.¹⁵⁹

¹⁵⁹ V. los cap. “41. El intento de un nuevo arte político: el posmodernismo activista y el arte feminista” y “42. Multidiversidad y multiculturalismo en el arte de los años noventa”, en GUASCH, 1997: 378-396 y 397-407, respectivamente.

2.2.7. Definición funcional del arte fantástico: la imagen-rotura

Le pregunto dónde está la parada de metro más cercana. La mujer se para, me sonrío amablemente y emite un graznido estridente y prolongado de gaviota. Luego se cubre la boca con la mano, muy turbada, como si se le hubiera escapado un terrible eructo en la mesa.

Anna Starobinets, “La grieta” (“Щель”, 2005).

Para los hombres de las tierras altas, el diablo es tan real como vosotros y yo. O más aún, porque no nos han visto a nosotros ni tienen constancia de nuestra existencia, pero el diablo se deja vislumbrar con frecuencia...

Angela Carter, “El hombre lobo” (“The Werewolf”, 1979).

El esperpentismo lo ha inventado Goya.

Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia* (1924).

En el capítulo “2.1. Estado de la cuestión: referentes en el estudio del arte fantástico” [desde la p. 31] hemos planteado un recorrido por los principales estudios relacionados con lo fantástico. De la síntesis y yuxtaposición crítica de los espacios comunes entre las investigaciones más relevantes en este campo, fundamentalmente en las artes visuales, pero teniendo muy en cuenta también las aportaciones más influyentes en el campo de la literatura en particular y la estética en general, inferimos una serie de aspectos constitutivos del arte fantástico que, relacionados con las reflexiones presentadas a lo largo de los seis apartados anteriores del presente capítulo “2.2. El arte fantástico entre lo maravilloso y lo daimónico” [desde la p. 77], nos permiten elaborar una propuesta de definición funcional para la expresión “arte fantástico”. En el apartado “2.2.1. Del sintagma “arte fantástico” a la tensión realidad-otredad” [desde la p. 77], tras el estudio detallado de la etimología del término “fantástico” y del alcance y la orientación que se le dan en el campo de la estética –a partir tanto de la relación entre el sujeto-espectador y una cierta idea de realidad, como de la relación entre el mundo referente y el mundo diegético–, concluimos en una acentuada relación más con el misterio y la capacidad crítica que con la mera imaginación, así como en una literalidad no simbólica. A continuación, en el apartado “2.2.2. Lo fantástico:

género, categoría estética, y anestilo” [desde la p. 101] hemos defendido el arte fantástico como un *ethos* a partir del cual los artistas y, por extensión, los espectadores establecen una relación determinada entre la obra y la realidad, alejándolo así de los condicionantes temáticos del género o las servitudes del estilo. A partir de este planteamiento, en el apartado “2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico” [desde la p. 115] hemos puesto el arte fantástico en relación con una serie de categorías estéticas con las que comparte tanto intereses y miradas comunes como una cierta predisposición escéptica para con las convenciones. Seguidamente, en los tres apartados siguientes, “2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico” [desde la p. 141], “2.2.5. Lo sobrenatural posible: el arte maravilloso” [desde la p. 167], y “2.2.6. Lo sobrenatural aceptado: el arte daimónico” [desde la p. 195], hemos establecido los márgenes pertinentes entre diferentes expresiones artísticas según el tipo de interacción entre lo imposible, la diégesis de la obra y el mundo extradiegético al que apela.

De todo lo examinado, el primer aspecto que destacamos es que el arte fantástico se da a partir de la tensión que hemos llamado “realidad-otredad”. Esta difícil coexistencia, tal como hemos ido señalando, implica dos elementos nucleares y una relación entre ellos: el primer elemento es la realidad, el segundo es lo Otro, y la relación acontece en la forma de fricción entre ellos. En palabras de Raúl Molina Gil:

los cimientos de lo fantástico están formados por tres componentes: la Realidad (o, mejor dicho, lo que una comunidad entiende por realidad en un momento y un lugar determinado: el paradigma de realidad), la Transgresión (es decir, la irrupción de lo imposible en ese mundo ficcional de idénticas características al que nosotros habitamos) y el Miedo (causado por esa aparición de lo imposible» (2015: 12).

La realidad se debe examinar teniendo en cuenta dos referenciales de existencia: la realidad diegética de la obra y la realidad extradiegética o referente, la del mundo fuera de la obra. Para que exista fricción con lo Otro, entre estas dos realidades se debe establecer una correlación y una proximidad, deben compartir una misma lógica, unas mismas leyes y unas mismas convenciones; es decir, deben compartir una cosmovisión que, obviamente, será diferente en cada época y contexto, y siempre fruto de un consenso social que conocen y comparten tanto la obra como sus receptores. Así, con el fin de acercar lo máximo posible ambas realidades, el lenguaje artístico privilegiado de lo fantástico es el figurativo y con un alto grado de atención a la reproducción fidedigna del mundo referente; de este modo, se consigue una de las condiciones básicas del arte

fantástico: la verosimilitud. De esta condición, por tanto, se desprende un marco preferente –que no un estilo concreto–, el de la una figuración tendente al naturalismo.

La segunda condición obvia es la aparición de lo Otro en la obra, la irrupción en la realidad convencional de algo que le es ajeno en cuanto a sus límites ontológicos. Es decir, la visibilidad o evocación visualmente efectiva de lo imposible. De ahí que ese Otro que se manifiesta deba ser literal, pues de ser simbólico, la necesaria tensión con la realidad no se daría –aunque la obra resultante, en conjunto, pueda suscitar lecturas más o menos simbólicas o alegóricas–; también que, para mantenerse en los márgenes de lo disruptivo, evite lo absurdo; y que, para causar el efecto de desasosiego necesario, la sobrenaturaleza supere la naturaleza. En tanto que lo imposible se manifiesta a través de lo sobrenatural, es importante tener en cuenta que lo sobrenatural, en determinados contextos y situaciones, puede representar tanto lo posible o lo imposible. Esta condición, a su vez, determina un marco temporal, ya que lo que venimos llamando “sobrenatural imposible” no se da en Occidente hasta el cambio de paradigma mental de la Ilustración, cuando la razón y el empirismo se imponen como forma privilegiada de entender y explicar el mundo. Solo ese sobrenatural imposible cumple con el cometido esencial en lo fantástico de poner en crisis las leyes y la organización de la realidad.¹⁶⁰

La relación entre la realidad verosímil presentada en la obra y la aparición de lo Otro genera una fricción, una difícil convivencia entre ambas partes o, incluso, una colisión que sitúa al espectador ante una situación incómoda para «interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (ROAS, 2001B: 8), produciendo una consecuencia que se erige en tercera condición: el cuestionamiento de la propia noción de realidad, del yo y de la racionalidad –o, lo que es lo mismo, poner en crisis el mundo, el lugar que uno ocupa en él y la razón como mecanismo para entenderlo todo–. Esta condición establece todo un *ethos*, es decir, toda una forma de mirar la realidad que metodológicamente se corresponde con lo que la estética entiende por categoría, de modo que, nuevamente, reivindicamos el estudio de lo fantástico desde la perspectiva de categoría estética –estudiada fundamentalmente desde la órbita germánica– más que

¹⁶⁰ Para Rosemary Jackson, en nuestro presente secular, lo fantástico no se fundamenta ya en lo sobrenatural, sino en lo Otro radical: «It does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something “other”. It becomes “domesticated”, humanized turning from transcendental explorations to transcriptions of a human condition» (2003: 17). Más adelante, añade: «Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon *absence*, lack, the non-seen, the unseeable» (2003: 45).

desde la de género –investigada, sobre todo, desde la francófona–, aunque ésta también sea necesaria para catalogar los tópicos relacionados con la aparición de lo imposible.

La respuesta emocional ante el cuestionamiento de la realidad es la entrada en escena del miedo fantástico, una particular desazón que puede abarcar un rango de reacciones importante, desde lo inquietante y lo terrorífico a lo siniestro, en el sentido freudiano del término, pero siempre intensas. Tanto esta condición como la anterior, evidencian una marcada inclinación hacia la transgresión –de ahí la relativa proximidad con otras categorías estéticas tradicionalmente tendentes a contravenir el canon–.

Los elementos constitutivos sintetizados y expuestos en estas líneas se sustentan en la interrelación, como se ve, de cuatro condiciones necesarias; “necesarias” en el sentido literal de algo que hace falta indispensablemente, pero también en el sentido filosófico, por ejemplo, tal como entiende Gottfried Leibniz la necesidad física o hipotética, aquella en la que se da un encadenamiento causal (v. FERRATER MORA, 1983B, 551-555).

Todas estas características, por otro lado, participan en mayor o menor medida de cuatro caracteres. De entrada, el carácter ontológico, ya que sin ellas no se daría lo fantástico, *ergo* son necesarias o, por decirlo de otro modo, esencialmente constitutivas, de ahí que las llamemos “condiciones”. Seguidamente, el carácter formal, pues cada condición supone una cierta disposición visual, un trabajo con lo que se ve y se da a entender para que acontezca el efecto fantástico. También concurre el carácter intelectual, en tanto que estas condiciones implican implícitamente la reflexión y el replanteamiento de los límites de lo real. Y, por último, el carácter emocional, porque todas participan en la inducción de una respuesta emocional en el espectador, una recepción que casi siempre es desasosegante.

Sin embargo, y con la voluntad de comunicarlas con la máxima claridad, es posible atribuir a cada condición un carácter distintivo y especialmente relevante. La primera, que es condición ontológica, implica que, mediante unos mecanismos visuales determinados, el artista cree en los espectadores de la obra una rápida identificación del mundo diegético como prolongación de su propio mundo extradiegético. Una vez establecida esta identificación, se da una condición formal, que es la aparición del elemento problematizador, el hacer visible de una u otra forma lo imposible. La visión de aquello que no puede ser causa la tercera condición, que es de carácter intelectual al poner en crisis conceptos fundamentales de relación del individuo con lo que lo rodea. La cuarta y última condición es de tipo emocional, ya que, tras tan severo cuestionamiento, el

resultado es aquella inquietud rotunda que expresamos mediante el complejo rango de reacciones que englobamos bajo el término “miedo”. Cada una de estas condiciones y, en especial, su plasmación visual, se examinan en los capítulos “3.1. Condición ontológica: el marco verosímil” [desde la p. 237], “3.2. Condición formal: *epíphasis* y *aphánisis* de lo imposible” [desde la p. 279], “3.3. Condición intelectual: el cuestionamiento” [desde la p. 349] y “3.4. Condición emocional: del temor al pánico” [desde la p. 395].

Las cuatro condiciones que concurren en nuestro acercamiento a una definición funcional para el arte fantástico convergen en lo que proponemos llamar “imagen-rotura”, en tanto constituyen una representación de la realidad que, al mostrar lo imposible, rompe con ella, erigiéndose no ya en “representación” sino en “presentación” de algo desconcertantemente nuevo. Utilizamos la expresión “rotura” usada ya por Roger Caillois en *Au cœur du fantastique*:

Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una vulneración, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo de la realidad. [...] Lo fantástico es, pues, ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana, y no sustitución total del universo real por un universo exclusivamente prodigioso (citado en Ceserani, 1999: 67).

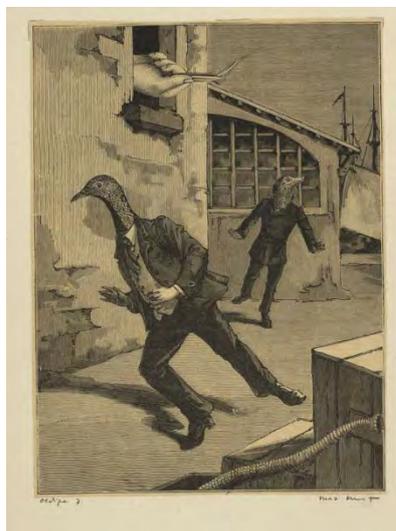


Fig. 102. Max Ernst, *Edipe 7* (1933).

Fig. 103. *Un perro andaluz* (dir. Luís Buñuel, 1929).

Aunque la ambientación de la pieza “*Edipe 7*” de Max Ernst para la novela-collage *Una semana de bondad* (*Une semaine de bonté*, 1933; Daniel Filipacchi - Isidore Ducasse Foundation, Nueva York) [Fig. 102] resulta verosímil, aparecen componentes combinados entre sí de formas imposibles –dejando aparte el enigmático ser u objeto

serpentiforme del primer término, destacan los hombres con cabeza de pájaro que, por si su morfología híbrida no fuera suficientemente extraña y pese a una vestimenta anodinamente burguesa, se desplazan por las calles de lo que parece un muelle cualquiera deslizándose como si las leyes físicas normales no fueran con ellos–, pero de entre todo lo que desafía la lógica en esta imagen, ponemos el acento en esa mano gigante saliendo de una ventana que, mediante una especie de estilete, rasga la realidad como si se tratara de un simple decorado. Este corte se encuentra en la misma línea salvaje y transgresora del ojo rasgado por una navaja de afeitar en el cortometraje dirigido por Luis Buñuel y realizado en colaboración con Salvador Dalí *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) [Fig. 103].

Del Surrealismo destacamos dos representaciones que nos sirven para ilustrar la idea de imagen-rotura mostrada en el arte fantástico –enfaticamos que consideramos dentro de lo fantástico estas dos imágenes aisladamente, “Edipe 7” y la escena del ojo rasgado, ya que las dos obras a las que pertenecen, *Una semana de bondad* y *Un perro andaluz*, en sus conjuntos particulares, se enmarcan en otros espacios estéticos¹⁶¹. Centrándonos en la pieza de Max Ernst y siguiendo la analogía de Renato Bermúdez, recordamos que la técnica del *collage* implica una monstruosidad que interpela al espectador –«Como un acto semejante al del Dr. Victor Frankenstein con su monstruo antropomorfo, el *collage* incuba inquietudes ontológicas sobre su naturaleza y su deber» (2015: 314)–, un requerimiento que, a su vez, parte de una base incuestionable, que es su legibilidad –en palabras de Henning Ritter, «L’hypothèse de sa lisibilité fait partie du collage» (citado en SPIES, 2009: 56)–. El *collage*, parte fundamental de la teratología artística contemporánea y tal como ya comprenden las Vanguardias del primer tercio del siglo XX, con sus asociaciones visuales y significantes, constituye un acicate de primer orden en la búsqueda del cuestionamiento sobre la realidad. De ahí que, como técnica, ya sea adecuado para ilustrar una imagen-rotura, y máxime si lo que muestra es esa realidad rasgada por una mano y un estilete que, en su horrenda falta de lógica cartesiana, solo puede pertenecer a lo Otro. La imagen-rotura, en síntesis, es esa imagen disruptiva a causa de la irrupción de lo imposible de la que se nutre el arte fantástico, de modo que es este un arte no que muestra lo imposible, sino lo imposible rompiendo con una cierta idea de

¹⁶¹ Insistimos en la distinción en que podemos encontrar una imagen fantástica, como una bella o sublime dentro de una obra realista, surrealista o de tantos otros grupos artísticos.

realidad –nuevamente, nos zafamos de la catalogación de género para defender la de categoría estética–.

A partir de todos estos elementos y sus correspondientes ilaciones, y haciendo un esfuerzo de síntesis, presentamos a continuación nuestra propuesta de definición funcional para el arte fantástico:

Arte fantástico: expresión artística visual que despliega la categoría estética de lo fantástico –*ethos* que pone en crisis el paradigma de realidad contemporáneo (desde el siglo XVIII a la actualidad)–, y cumple con cuatro condiciones, divididas en dos premisas y dos consecuencias.

- **1ª condición, 1ª premisa.** La representación diegética figurativa, realista y verosímil de la realidad extradiegética.
- **2ª condición, 2ª premisa.** La imagen-rotura basada en la aparición visible o la evocación visual de lo Otro. Por “imagen-rotura” entendemos el elemento literal y no simbólico, dentro de la lógica diegética, y cuya sobrenaturaleza supera la naturaleza, expresado como sobrenatural imposible por el consenso social compartido entre la obra y su público.
- **3ª condición, 1ª consecuencia.** La tensión realidad-otredad entre estas dos premisas provoca un cuestionamiento del mundo, del yo y de la racionalidad.
- **4ª condición, 2ª consecuencia.** El anterior cuestionamiento provoca la emoción del miedo, sea cual sea su grado de manifestación desde la inquietud al terror, efectos que atestiguan una vocación transgresora frente al canon.

Ejemplo paradigmático de arte fantástico es “El sueño de la razón produce monstruos”¹⁶² (1797-1799; Museo Nacional del Prado, Madrid) [Fig. 104], estampa 43 de la serie de grabados *Caprichos* (1799) de Francisco de Goya y Lucientes:

In the work of the Spaniard Goya, the colourful world of the *majas* and their masked companions is transformed under the influence of the *Disasters of War* into a nightmare filled with monsters like those conceived of in *The Dream of Reason* (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 27).

En esta obra, el artista se autorretrata dormido sobre una mesa de trabajo cuyo tablero lateral izquierdo se convierte en el lugar sobre el que insertar el enigmático título; a su alrededor, se agolpan una multitud de seres inquietantes y claramente connotados, desde

¹⁶² Según la ortografía usada por el propio artista en el grabado: “El sueño de la razon produce monstruos”.

el lince en el suelo –animal identificado con la agudeza intelectual dieciochesca–¹⁶³ hasta el monstruoso murciélago en el tercio superior de la composición –mamífero relacionado con lo demoníaco–, pasando por toda una suerte de seres alados asociados a las tinieblas. La descripción visual de cada uno de los elementos expuestos en el mundo diegético de la obra responde a la primera condición y a la primera premisa de nuestra definición funcional para el arte fantástico, ya que se organiza en base a una verosimilitud conseguida a partir de la característica figuración de corte naturalista del autor; no en vano, como señala Andrés Úbeda de los Cobos, Goya, en su oposición a otro gran artista de su tiempo, el clasicista Anton Raphael Mengs,¹⁶⁴

propuso una visión comprensiva de la historia de la pintura, la defensa de las escuelas nacionales, la reivindicación de los pintores llamados por Mengs “naturalistas”, término que recuperó en su acepción positiva. La pintura de Goya representa el polo opuesto a la de Mengs. Frente a la belleza eterna, objetiva e inmutable de la estatuaria griega, Goya propuso una visión radicalmente subjetiva, personal y cercana al mundo que le rodea, que no duda en imitar sin buscar en ello una selección de sus elementos más perfectos (2010: 64).



Fig. 104. Francisco de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos” (*Caprichos*, 1799).



Fig. 105. Francisco de Goya, “Ydioma universal” (1797).

¹⁶³ Comentando la obra previa al grabado “El sueño de la razón produce monstruos” conocida como “Sueño 1. Ydioma universal. El Autor soñando” (1797; Museo Nacional del Prado, Madrid) [Fig. 105], también de Goya, Manuela B. Mena Marqués destaca sobre el lince: «símbolo de agudeza visual y por tanto de sutileza intelectual, utilizado desde Cesare Ripa, a principios del siglo XVII, como compañero de la Fantasía, mientras que en el siglo XVIII simboliza también la Razón y la mirada analítica propia de la Ilustración, que es capaz de hacer visible lo invisible» (2012: 81).

¹⁶⁴ Explica Fritz Novotny en *Pintura y escultura en Europa: 1780-1880 (Painting and Sculpture in Europe: 1780-1880, 1960)* sobre Anton Raphael Mengs que «no sólo fue el primer pintor del Clasicismo alemán, sino también aquel cuyo arte ejemplifica el Clasicismo de modo brillante como un Renacimiento clásico en sus aspectos literal y superficial. Esto equivale a afirmar que este pintor fue esencialmente ecléctico y que hasta cierto punto queda excluido de su arte lo original, la creación independiente» (2003: 47).

La cercanía a la que se refiere el autor de la citación es precisamente uno de los aspectos que, según el criterio de Wieland Schmied, justifican la fantasicidad del arte de Francisco de Goya: «Das Phantastische ist allgemein geworden; jetzt möchte es auch als das Natürliche erscheinen» (1980: 107).¹⁶⁵

En la pieza comentada, la presencia de la imagen-rotura –la segunda condición del arte fantástico, que, a su vez, es su segunda premisa– se da en las figuras que, estando el protagonista dormido, identificamos como criaturas o bien oníricas o bien míticas, ya que, aunque por separado puedan encontrarse en la realidad convencional, agrupadas del modo en que aparecen en esta obra, sugieren la pertinencia a una esfera sobrenatural. Es decir, son criaturas imposibles: tanto si proceden de los sueños del pintor, como si son los heraldos de antiguas creencias, en ninguno de los dos casos deberíamos estar en disposición de verlas integradas en el mismo mundo en que duerme el artista, la misma realidad en la que nos encontramos nosotros mismos como público.

Siendo lo imposible en la imagen-rotura una escisión literal y no simbólica, es necesario recordar las interpretaciones habituales que se atribuyen a “El sueño de la razón produce monstruos”. El propio Museo Nacional del Prado, en su espacio en la Red, sintetiza del siguiente modo las interpretaciones desarrolladas por Roberto Alcalá Flecha en *Literatura e ideología en el arte de Goya* (1988):

Una primera que trata de la firme convicción del artista en los poderes de la razón, como conjuradora de las tinieblas y el oscurantismo. Revelando la confianza ilustrada en el poder inmarcesible de la razón, capaz de desterrar los errores y vicios humanos, de conjurar las tinieblas de la ignorancia y el error, de extender y propagar la luz de la verdad. La segunda interpretación estaría basada en la expresión de un principio estético propio de la crítica artística neoclásica, que consideraba la razón y la fantasía como principios antitéticos que el artista había de saber combinar, es decir que el artista debía utilizar la razón para moderar los excesos de la fantasía, por cuanto que sin la guía de la primera ésta solo produce monstruos imposibles. Y por último una tercera interpretación que se basa en la expresión de la amargura por el fracaso irremediable de la razón en ese mundo ilustrado que tanto la encumbrara. En la contienda entre luces y sombras han vencido estas últimas; el mundo ordenado por la razón ha sucumbido y sus ámbitos son ahora poblados por animales demoníacos que se enseñorean de las tinieblas (EL SUEÑO..., 2019).

Estas tres interpretaciones, que se introducen claramente en el espacio de lo simbólico, redundan en la capacidad crítica con que Goya arroja sombras sobre la aparente claridad

¹⁶⁵ «Lo fantástico se ha vuelto común; ahora también parecería natural» [TdA].

del Siglo de las Luces para destapar sus vergüenzas, combate en el que la estridencia de la monstruosidad recuerda que ni todo está ganado —«La temática de los *Caprichos* está compuesta por un catálogo de situaciones sociales anómalas contra las que lucharán los “ilustrados”» (PAAS-ZEIDLER, 2014: 19)—, ni el nuevo paradigma de realidad se ha librado del acecho de los fantasmas: si acaso, ha creado otros nuevos, como los convocados en “El sueño de la razón produce monstruos”. Sin embargo, la visualidad de los monstruos de Goya está al servicio de un uso consciente de las metáforas.

El modo fantástico se plantea el lenguaje, con una concepción que se opone a la idea, muy generalizada a lo largo de todo el siglo XVIII, de la *transparencia* y *transitividad*. Entre la concepción tradicional de la *transitividad* del lenguaje (las palabras son instrumentos que deben estar dotados de la mayor neutralidad posible y deben remitir a la realidad con absoluta fidelidad) y aquella otra concepción, especialmente difundida por las corrientes extremas del simbolismo, de la *intransitividad* del lenguaje (las palabras no deben remitir sino a sí mismas), el modo fantástico opta por una tercera vía, la de la potencialidad creativa del lenguaje (las palabras pueden crear una *realidad* nueva y distinta). Todorov hace hincapié en este aspecto cuando identifica como uno de los elementos generativos de la literatura fantástica el procedimiento de actualización y consideración literal de una metáfora. [...] El modo fantástico utiliza a fondo las posibilidades fantasmáticas del lenguaje, su capacidad de cargar de plasticidad las palabras y conformar, con ello, una realidad. También se puede considerar la utilización narrativa del procedimiento retórico de la metáfora, en el modo fantástico, desde otro punto de vista. Como es sabido, la metáfora es la figura mediante la cual, a través de una operación verbal, se pueden poner en relación entre sí dos mundos temáticos que normalmente están muy alejados (puede ser útil recordar a este propósito la terminología richardsiana de *tenor* y *vehículo*). Utilizada en términos narrativos, convertida en procedimiento narrativo, la metáfora puede hacer posibles los inquietantes e inesperados pasos del umbral y de frontera que constituyen una de las características básicas de la narrativa fantástica (CESERANI, 1999: 103-104).

Los seres mostrados por Goya atentan contra la razón imperante y, en consecuencia, contra la noción de “gusto” imperante en su época (v. CALLE, 2016); respecto a la asociación dieciochesca entre racionalidad y buen gusto, explica Joan Fuster en *El descrédito de la realidad* (*El descrèdit de la realitat*, 1955):

La bellesa, els renaixentistes la volgueren *deduir* de la realitat; els barrocs la creien *veure* en la realitat (que fou un procediment de no veure-la enlloc); els neoclàssics, fracassada, o esgotada —la fatiga hi compta—, aquesta darrera provatura, l’articulen sobre conceptes racionalistes. La bellesa setcentista rep, així una denominació particular: és el *gust*, el bon gust. És bell allò que compleix amb les exigències de la raó, que són, en últim terme, les exigències d’una minoria social, cortesana i culta, novament optimista i areligiosa. Això es basa en una nova confiança en les noves forces de la raó que arriba a la fatuïtat. S’hi estableix, en conseqüència, la monarquia del pedagog (1991: 34-35).

Como hemos argumentado en el apartado “2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico” [desde la p. 141], lo fantástico nace como concepto y como acicate artístico e intelectual precisamente en el seno de la Ilustración, cuando los monstruos descritos en la periegética y en la paradoxografía antiguas y medievales dejan de ser posibles para devenir ontológicamente imposibles y tan ominosamente inquietantes y críticos como los que describe Voltaire en su *Dictionnaire philosophique* (1764) –dando con claves que asociamos a lo fantástico, como la trabucación y el espanto–:

La tercera especie corresponde a aquellos que tendrían miembros de otros animales, como un león con alas de avestruz, una serpiente con alas de águila, tal como el grifo [...]. Pero todos los murciélagos tienen alas; también los peces voladores, y no son en absoluto monstruos. Reservemos, pues, ese nombre para aquellos animales cuyas deformidades nos producen horror (citado en PIÑOL LLORET, 2015: 29).



Fig. 106. Francisco de Goya,
“Todos caerán”
(*Caprichos*, 1799).

Así, comparando las arpías de “Todos caerán” (estampa 19 de los *Caprichos*, 1797-1799; Museo Nacional del Prado, Madrid) [Fig. 106] con imágenes de los mismos seres antes de la Ilustración, nos encontramos ante interpretaciones distintas: mientras que las anteriores son criaturas sobrenaturales, pero dentro de una realidad divina posible, las de Goya ya son sobrenaturales imposibles, motivo por el cual suscitan la incomodidad y el temor propios de lo fantástico. Temor que podemos decir que Francisco de Goya aprovecha en la línea de la metáfora consciente comentada por Remo Ceserani, con independencia de la dimensión simbólica moralizante final. Dicho de otro modo, un artista como Goya sabe que unos animales como los que dispone en “Todos caerán”, de

entrada, despertarán en el espectador esa inquietud propia de lo imposible que nosotros asociamos a la imagen-rotura, y que al artista le ayuda a situar al espectador en el espacio mental necesario para hacerle cuestionar su presente.

La sobrenaturaleza abismal e imposible intrínseca en este grabado provoca, por tanto, el cuestionamiento crítico del mundo, del yo y de la racionalidad que es la tercera condición y la primera consecuencia del arte fantástico, así como la impresión ominosa que, a su vez, es la cuarta condición y la segunda consecuencia. La duda sobre la realidad que genera espanto es, precisamente, lo que el escritor Karel Čapek en *Cartas desde España (Výlet do Španěl, 1930)* reconoce en otra de las series más conocidas del artista aragonés, las pinturas de su finca la Quinta del Sordo:

Las pinturas de la casa Goya: el artista decora las paredes de su casa con este espantoso aquelarre. Consiste, casi enteramente, de mera pintura, blanca y negra, lanzada febrilmente contra la pared. Es como un infierno iluminado con relámpagos vívidos. Brujas, lisiados y monstruos: el hombre revolcándose en su oscuridad y bestialidad. Se puede decir que Goya volvió el hombre al revés, le sacó las entrañas, se asomó a sus ollares y a su garganta jadeante, y estudió su vileza contrahecha en un espejo deformante. Es como una pesadilla, como un aullido de horror y protesta... La cámara de horrores de Goya es un rito feroz de asco y de odio. Ningún revolucionario ha insultado al mundo con una protesta tan desesperada y violenta (citado en ARGULLOL, 1993: 142).

Estas dos últimas condiciones y consecuencias se relacionan directamente con la intensa vocación de disidencia respecto del canon que está presente en el arte fantástico y que es compartido por el arte contemporáneo en general y por Francisco de Goya en particular, considerado, justamente, como padre de la modernidad artística; en palabras del recién citado artículo de Rafael Argullol titulado “Goya en su infierno”:

Lo “monstruoso verosímil” que Baudelaire observa como rasgo fundamental de la pintura de Goya encierra una definición que, como síntesis, es difícilmente superable. Mientras que la mayoría de los análisis sobre la obra de Goya son de índole interpretativo, recurriendo a claves sociológicas, políticas, simbólicas o psicológicas, el de Baudelaire, dejando al margen la tentación interpretativa, apunta certeramente al núcleo del problema: la forma con que Goya expresa lo monstruoso como verdad. O, dicho con otras palabras, el hecho de que Goya, mediante su pintura, consiga que el caos de la existencia se muestre con una forma propia.

Este es el soporte fundamental de la incontestable modernidad de Goya y de su privilegiado influjo en el arte moderno (1993: 139).

La pintura de Paul Delvaux *Todas las luces (Toutes les lumières, 1962; Paul Delvaux Museum, Sint-Idesbald)* [Fig. 107] permite completar un salto desde la

Ilustración del siglo XVIII hasta la contemporaneidad del siglo XX. Explica sobre esta pieza
Walter Schurian:

En este cuadro tardío de Paul Delvaux se agrupan numerosos elementos del arte fantástico: un contenido vago, disposición difusa de los elementos que lo componen, figuras irreales, meticulosa gradación y combinación de los colores, y la iluminación indirecta; el propio título [...] induce formalmente a engaño al espectador. Si, a diferencia de otras obras fantásticas, el cuadro no atrae sobre sí la atención que merece, se debe quizá a la personalidad de su autor, que prefirió siempre el anonimato al calor de los focos.

[...]

Esta obra fascina principalmente gracias al aire de irrealidad que la rodea. Aunque el espectador pasara horas inmerso en el cuadro, en el que tanto hay para ver y descubrir, sería incapaz de desvelar todos sus secretos. Es más, se vería enfrentado a la curiosa paradoja de la fantasía: cuanto más observa uno, menos identifica. Esto se debe en buena parte a la inaprensible iluminación. Si bien “todas las luces” están encendidas, no es posible discernir a dónde están dirigidas ni cuál es su origen.

[...]

La ambigüedad de la escena fuerza al espectador a considerar que asiste a la representación de una absurda obra de teatro. Nada es lo que aparenta, nada parece lo que quiere ser. [...] La ausencia de las personas que deberían poblar esta cuidada escena no queda compensada por las dos frágiles y ensimismadas figuras que, en todo caso, refuerzan más si cabe el enigma del cuadro. La fantasía del cuadro reside en el insoluble secreto de un vacío inexplicable (2006: 76).

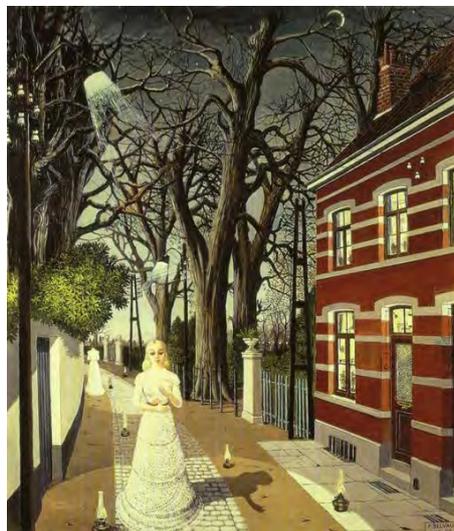


Fig. 107. Paul Delvaux, *Todas las luces* (1962).

Fig. 108. *Melancholia* (dir. Lars von Trier, 2011).

“Inexplicable”, “indefinible”, “indecible”, “invisible” son palabras aplicables al misterio de esta obra, y son términos que, todos ellos formados a partir del prefijo de origen latino *in-*, dotado de valor negativo y privativo, convienen a la imagen-rotura fantástica en tanto que negación, que navajazo en el ojo de la convención. En este ejemplo

de arte fantástico que ya no es de la época de las luces –no es su tiempo el de intelectuales ilustrados como Olympe de Gouges, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Gaspar Melchor de Jovellanos...–, el autor juega con la idea de una luz que ya no ilumina. El mismo mundo liminar en el que no es ni de día ni de noche, la misma novia hierática, el mismo silencio y el mismo tiempo en suspensión de *Todas las luces* abren el film de Lars von Trier *Melancolía* (*Melancholia*, 2011) [Fig. 108], porque la inquietud, incluso el miedo de no saberse en el mejor de los mundos posibles –evocando la epistemología racionalista de Gottfried Leibniz– arrastra consigo la pesadumbre melancólica de un cierto fracaso. La Ilustración intenta ofrecer una alternativa –necesaria, sin duda– a los desmanes absolutistas y oscurantistas del Antiguo Régimen, plagado de injusticias sociales, políticas y económicas, pero la cruda realidad que una irrealidad como la de *Todas las luces* pone de evidencia es que, si acaso, el mundo contemporáneo nacido de la Revolución francesa y sus ideales no es un mundo de luz; si acaso, es un espacio de penumbra en el que, como siempre, la luz y la oscuridad luchan por una hegemonía que jamás se proclama. Es esta una perspectiva que da miedo, y que, al mismo tiempo, es inevitable –otro vocablo construido con el prefijo *in-* al que acabamos de aludir–, porque en tanto que hijo de la Ilustración, lo fantástico está destinado a seguir buscando alternativas.

3. CONDICIONES Y RECURSOS DE LA IMAGEN-ROTURA

3.1. CONDICIÓN ONTOLÓGICA: EL MARCO VEROSÍMIL

3.1.1. Lo real, la mimesis, y el realismo como subversión

What the hell, reality is a nice place to visit but you wouldn't want to live there, and literature never did, very long... Reality is a drag.

John Barth, entrevistado por John Enck (1965).

On demande trop peu à l'image quand on la réduit à une apparence. On lui demande trop quand on y cherche le réel lui-même.

Georges Didi-Huberman,
entrevistado por Robert Maggiori (2000).

José Pierre, en el catálogo de *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche*, hablando sobre los artistas que la exposición engloba en la órbita de lo fantástico –una mezcla de surrealistas, miembros de la Escuela vienesa del Realismo fantástico y artistas nórdicos y centroeuropeos adscritos a poéticas vanguardistas de corte biomórfico–, les atribuye una más que notable capacidad contestataria en cualquier contexto social, pero especialmente destacada cuando trabajan bajo el yugo de regímenes políticos tan poco proclives a la libertad crítica como son los poderes totalitarios nazi y estalinista:

weder die Lehrkonventionen, noch eine rationalistische Scheu, noch funktionelle Ansprüche, noch plastische Dogmen, noch bürokratische Richtlinien und nicht einmal die physischen Gesetze spielen für sie eine Rolle oder sollten jedenfalls keine Rolle für sie spielen. In einem Wort, die l'art fantastique erkennt keine andere Regel als den geheimsten und somit ungestümsten Wunsch ihres Autors an. Das heißt, daß

die l'art fantastique, da sie ja dem Künstler die Rolle eines Stirner zuweist, als rebellisch und asozial gewertet wird und somit alle erforderlichen Eigenschaften aufwies, um sich die Feindschaft eines auf Terror gegründeten Regimes zuzuziehen, sowohl des nazistischen wie auch des stalinistischen Regimes, deren gutes Recht es war, zu glauben, daß sie es hier mit der Quintessenz der Degeneration zu tun hatten: *mit der Weigerung, im Gleichschritt zu träumen!* (1969: 5).¹⁶⁶

Como hemos señalado antes, también Jörg Krichbaum y Rein A. Zondergeld entienden en su *Lexikon Der Phantastischen Malerei* que el arte fantástico es subversivo por naturaleza:

The basic attitude of the fantastic is subversive; it questions the prevailing perception of reality without offering a new reassuring model of reality. Even in its mildest form, fantastic is always disturbing; it is never affirmative, and therefore has never been popular in societies that avoid questioning their basic principles (1985: 7).

Esta particularidad, añaden los autores, no le granjea al arte fantástico una especial popularidad en los momentos o situaciones en los que el público no se encuentre dispuesto a replantearse la realidad. Así, en su afán de cuestionar lo real, para el arte fantástico eso que a *grosso modo* llamamos realismo es su aliado natural:

This analysis harmonizes with the fact that the fantastic in art always appears against the backdrop of the realistic, and only there can fantasy be effective. Without a firmly established conception of reality, even if the concept has grown unsteady, the fantastic cannot exist. Without realism can be no fantastic art for only when the realistic confronts what diverges from it, in the juxtaposition of familiar and foreign modes of perception, can there be evoked the ultimately constructive tension characteristic of all fantastic art. For this reason, the fantastic dimension recedes the more abstract a work of art becomes; in the visual arts complete abstraction and the fantastic are mutually exclusive (1985: 7-8).

Leídas con atención, las siguientes líneas de Louis Vax muestran cómo acaba negando lo que al principio afirma –que el realismo es contrario a lo fantástico–, admitiendo además que ese realismo –propicio para lo fantástico– se pueda dar en proporciones o grados diversos:

¹⁶⁶ «Ni las convenciones doctrinales, ni la timidez racionalista, ni las reivindicaciones funcionales, ni los dogmas plásticos, ni las directrices burocráticas, ni siquiera las leyes físicas desempeñan un papel para ellos, o, en cualquier caso, no deberían desempeñar ningún papel para ellos. En una palabra, el arte fantástico no reconoce ninguna otra regla que el más secreto y por tanto impetuoso deseo de su autor. Esto significa que el arte fantástico, ya que [Max] Stirner asigna al artista el papel de rebelde y antisocial, por tanto, tiene todas las cualidades necesarias para incurrir en la hostilidad de un régimen basado en el terror, tanto el nazi como el estalinista, cuyo derecho a creer que se trataba de la quintaesencia de la degeneración: ¡con el rechazo a soñar al mismo tiempo!» [TdA].

La antinomia de lo fantástico aparece: el arte realista que tiende a representar las cosas tal como se ofrecen a nuestros ojos no tiene nada de fantástico. Por otra parte, el arte totalmente desembarazado de lo real se entretiene con demasiada libertad entre los arabescos y los colores. La ocasión propicia para que surja lo fantástico es aquella en que la imaginación se halla secretamente ocupada en minar lo real, en corromperlo. Entonces nos sentimos ante una subversión, ante una parodia monstruosa (1973: 41).

Por supuesto, la paradoja en la que Vax incurre solo en apariencia –pues es muy consciente de a qué se refiere–, la resume David Roas cuando escribe que lo fantástico precisa el realismo, por mucho que este sea transgredido mediante el elemento no realista de lo sobrenatural (2011B: 111-128).

Usamos en el título del presente apartado el sustantivo “subversión”, como Louis Vax –y como Rosemary Jackson en el título de su *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981; v. 2003)–, porque, tal como recoge la RAE, implica «trastornar o alterar algo, especialmente el orden establecido». El orden de la realidad, pues, es lo que el arte fantástico perturba con su caótico poder. Para vislumbrar el alcance de esta subversión de lo fantástico es necesario examinar en primer lugar cómo las artes plásticas se enfrentan al reto de comprender y representar la realidad.

Es “real”, según su primera acepción en el diccionario, lo que tiene existencia verdadera y efectiva. Ampliando la definición según su sentido en estética, es real lo que existe en sí mismo, fuera de las representaciones que otros puedan tener de ello –así, se distingue de lo que se considera imaginario y ficticio, que tienen lugar únicamente en la imaginación, así como de la apariencia y la ilusión, que presentan tan solo una parte de lo real o lo presentan de forma engañosa– y, además, existe en acto, no solo potencialmente, más allá de la mera posibilidad. Consecuentemente, “lo real” es la globalidad de todo lo que es real, y “la realidad” es la cualidad de lo que es real o el conjunto de todo lo que presente tal cualidad, es decir, la existencia verdadera y efectiva de algo (v. SOURIAU, 1998: 932).

El principal problema de lo real es que desde hace milenios se debate sobre qué existe efectivamente y qué no, así como sobre cuáles son las vías de conocimiento de la realidad más adecuadas para llegar a conclusiones fiables. Si en la Edad Media la respuesta es la revelación divina, a partir de los siglos XVII y XVIII se ofrecen las alternativas de la razón y del empirismo. «Je pense, donc je suis», dice René Descartes en *Discurso del método (Discours de la méthode, 1637; IV: 32; DESCARTES, 1993: 45)* en el sentido que el hecho de dudar sobre la propia existencia prueba que, como mínimo,

existe el que duda. Siguiendo los dictados empiristas, George Berkeley se deja guiar por la experiencia sensorial y concluye que existir es percibir y ser percibido, idea sintetizada en la frase «esse est percipi», “existir es ser percibido”, del *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (*A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710; I: 3; BERKELEY, 1994: 55-56). La consecuencia del progresivo abandono del pensamiento apriorístico a favor del racionalismo y el empirismo es la hegemonía en el mundo actual del método científico como fórmula de conocimiento privilegiada: de las experiencias sensoriales parciales y tras su verificación se infieren afirmaciones generales.

Eso sí, asumiendo advertencias serias, como la de Immanuel Kant en el siglo XVIII, que entiende que a través del mundo de los fenómenos no se puede saber nada del mundo trascendente o nouménico, de modo que no se puede saber nada del «Ding an sich», “la cosa en sí misma” –*Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia* (*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*, 1783; § 33; KANT, 1982: 140)–, momento a partir del cual es preciso no solo afirmar algo sobre el mundo, sino hacerlo de modo significativo, justificando su alcance. Se abre así la puerta al pragmatismo del siglo XIX, con nombres como William James, donde el acento a la hora de determinar la verdad de una afirmación sobre el mundo se pone en la utilidad práctica que se desprenda de ella. A principios del siglo XX la fenomenología da un paso adelante y centra la duda no tanto en el conocimiento de la realidad como en qué es el conocimiento y en qué medida es una experiencia subjetiva o comunicable. De ahí la importancia de conceptos como el “Einfühlung” de Edmund Husserl, traducible como “empatía” y recogido en el texto “Stufen der Einfühlung” (c. 1910; v. 1973).

Las diversas perspectivas epistemológicas del mundo contemporáneo, en tanto indican una cierta comprensión de la realidad, se deben mantener de fondo en nuestro recorrido por el arte, pero es importante que nos centremos en la estética y en los propios artistas. Es decir, no es el objetivo de estas páginas elaborar una historia de las distintas definiciones de realidad que se han establecido a lo largo del tiempo –eso es, como poco, otra tesis doctoral–, pero sí aproximarnos, ni que sea de forma sintética, a los modos en que el arte ha intentado acercarse a la realidad, sea cual sea, y en qué grado de exactitud es capaz de conseguirlo. En pleno Renacimiento, preocupado por la cuestión de la objetividad con que se puede reproducir lo real en una obra de arte, Leonardo da Vinci deja un magnífico ejemplo sobre esta inquietud al describir la siguiente técnica:

Coloque una lámina de vidrio exactamente frente a usted, fije el ojo en el lugar correspondiente y dibuje sobre el vidrio la silueta de un árbol. [...] Siguiendo con idéntico procedimiento [...] podrían pintarse árboles situados a una distancia mayor. La conservación de estas pinturas sobre vidrio le servirá de ayuda y orientación en su trabajo (citado en HOCHBERG, 2011: 67).

El método apuntado por el artista debería ayudar a representar la realidad de una forma suficientemente objetiva para las premisas antropocentristas y racionalistas de los siglos XV y XVI. Sin embargo, tal como señala el profesor Julian Hochberg, “calcar” lo que se ve del mundo en una superficie en dos dimensiones no es suficiente, ya que el paso de los «lienzos modelados» a las «escenas representadas» se debe a la naturaleza simbólica y arbitraria del arte (2011: 122).

Por su parte, el filósofo del lenguaje Max Black se pregunta qué sucede cuando contemplamos un cuadro naturalista, en el sentido de “realista”. Sabemos que el sujeto representado no está ahí, porque el cuadro no es una alucinación, pero, en virtud de la experiencia visual acumulada, sabemos que estamos viendo lo mismo que veríamos si el sujeto estuviera realmente ahí; por tanto, estamos ante una ilusión. Ahora bien, esta ilusión ofrece dificultades: la imagen no es completa –no podemos mirar más allá del marco–, es estática, existen conciencia del artificio –las pinceladas son visibles, por ejemplo– e interferencias y distorsiones, y, por encima de todos los demás problemas, requiere un aprendizaje previo para saber cómo tiene que ser mirada; de otro modo, continúa Black, sería difícil interpretar como mujeres algunas representaciones de mujeres de Picasso (2011: 149-153). Todos estos argumentos, por descontado, redundan en la dimensión simbólica y arbitraria del arte, incluso cuando se enfrenta al reto de copiar la realidad. En este punto cobra una irónica presencia la propia etimología de la palabra “ilusión”, que proviene del latín *illusio* (“engaño”), y este, a su vez, del verbo *illudere* (“burlarse de”, “mofarse de”), formado a partir de *ludere* (“jugar”), que, con el prefijo *in-* (“contra”), significa originariamente “jugar contra”, “hacer mofa de”.

La alta conciencia de estas cuestiones ha llevado en numerosas ocasiones a desafiar a los espectadores con obras que, de un modo u otro, enfatizan los límites entre la presencia y la ilusión de presencia –la representación–. Es el caso del retrato que Hans Holbein *el Joven* realiza del jurista *Bonifacius Amerbach* (1519; Kunstmuseum Basel) [Fig. 109]. La inscripción del cuadro reza en latín: «PICTA LICET FACIES VI / VAE NON CEDO SED INSTAR / SVM DOMINI IVSTIS NO / BILE LINEOLIS: // OCTO IS DUM PERAGIT / TPIETH, SIC

GNAVITER IN ME / ID QVOD NATVRAE EST, / EXPRIMIT ARTIS OPVS»; según la traducción al inglés que ofrece Stephanie Buck:

Although a painted face, I am not second to the living face; I am the gentleman's equal, and I am distinguished by correct lines. He has lived eight periods of three years, and through me this work of art depicts with diligence what belongs to nature» (1999: 24).

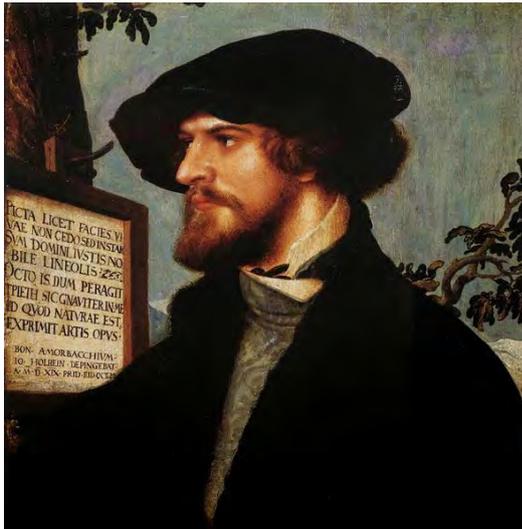


Fig. 109. Hans Holbein *el Joven*,
Bonifacius Amerbach (1519).

En estas líneas, quien habla es el retrato, no el retratado. Reconoce que es un rostro pintado, una copia, una representación, pero al mismo tiempo, hace notar que puede manifestarse y que no es menos importante que el original, de modo que se erige en doble –categoría superior a la de la simple copia– y en presencia, o lo que es lo mismo, que está presente en el mismo “aquí y ahora” del espectador. En resumen, el problema que deja esta pintura de Holbein es que consiste en una representación de alguien que no está y presenta a alguien que sí, su doble fantasmático. Presentación y representación simultaneas, un verdadero dilema en un sistema artístico basado precisamente, como vemos, en toda una codificación sobre las formas con que se imita la realidad –es este el mismo asunto, recordemos, de la novela corta de Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831), cuyo «problema nuclear», en palabras de Laura Borràs i Castanyer, «és dur a l'extrem la idea de la còpia, la mimesi tradicional, que vol deixar de ser representació per convertir-se en “presentació”» (2017: 88)–.

Erich Auerbach en *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946;

v. AUERBACH, 1993), demuestra que la visión de la realidad de cada cultura es la que configura su representación artística de la realidad, y no la realidad en sí misma. En la misma línea, tal como expone mediante numerosos ejemplos Ernst H. Gombrich en el libro ya citado de 1960 *Arte e ilusión*,¹⁶⁷ las imágenes son construcciones culturales en las que confluyen las convenciones y necesidades de cada época:

Gombrich estudia la importancia que poseen los *schemata* –esquemas configurados– para la constitución de las diferentes formas de representación pictórica. El historiador del arte reflexiona sobre las contradicciones perceptivas que conlleva la actitud imitativa del artista frente a un mundo real al que no puede tener acceso. Esta dificultad certifica que la imaginación no se constituye a partir de la nada. Las leyes culturales de cada época imponen unas formas concretas de construcción de la realidad (QUINTANA, 2003: 31).

Bajo este prisma de análisis, incluso cuando se considera a sí mismo imitativo, el arte, antes que nada, es un producto social, *ergo* arbitrario:

En el sentido más simple, un objeto puede “representarse” sustituyéndolo por otro cualquiera que proyecte una luz de un tipo semejante en el ojo del espectador. Los problemas son en este caso de carácter predominantemente geométrico, y las prescripciones de Leonardo [da Vinci] se ocupan de esto. Pero la razón que hace que veamos los cuadros como escenas representadas, y no como lienzos modelados, así como la razón por la que no solo toleramos, sino que exigimos “deformaciones” o desviaciones siempre mayores en relación a la fidelidad proyectiva en escenas y retratos, se busca fundamentalmente en problemas psicológicos, concibiéndolos a menudo como la demostración de la naturaleza simbólica y arbitraria del “lenguaje pictórico”. Incluso nuestra percepción de una imagen estática requiere, sin embargo, que las miradas sucesivas se integren durante el tiempo establecido (como cuando leemos un texto o vemos montajes de dibujos animados), y por ello consta principalmente de recuerdos y expectativas que reflejan una interacción mucho más rápida y estrecha con el mundo (y con sus señales, sobre las que una atención ulterior puede hacernos reflexionar) de la que se asocia con el concepto de “símbolos”. Los rasgos fundamentales de la representación pictórica derivan probablemente de la relación con el propio mundo (totalmente aprendida y no innata), no dependen de la convención arbitraria según la cual el artista es libre de imaginar a placer (HOCHBERG, 2011: 122).

Por mucho que su voluntad pase por aproximarse a la realidad de la forma más fiel a posible a los rasgos externos de lo sensible, en la obra siempre se encuentra la huella del artista y, con ella, la de toda su cultura:

¹⁶⁷ A esta publicación les siguen diversas ampliaciones: el ensayo “La evidencia de las imágenes” (“The Evidence of Images”, 1969; v. GOMBRICH, 2014) y, entre otros trabajos, el artículo “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte” (“The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art”, publicado en 1972 a partir de la conferencia pronunciada en 1970 para la Johns Hopkins University; v. GOMBRICH, 2011).

Delacroix escribió que «en arte, todo es mentira», en una declaración que primaba su capacidad de invención sobre su capacidad mimética y reproductora. En efecto, el arte es, antes que nada, artificio, de manera que el razonable reproche de Platón al arte se metamorfosea fácilmente en elogio cuando se considera bajo el ángulo de la habilidad de la producción del engaño, o de la belleza de su fabricación. Como el artista, por otra parte, no puede duplicar mecánicamente la realidad visible, sino interpretarla y representarla, hay que concluir que el arte se define por su carácter mediador y necesariamente manipulador, y que toda imagen es una representación plástica de una representación mental o sensorio-mental del artista (GUBERN, 2003: 36).

El artificio al que alude Gubern es la ficción que defiende Jacques Aumont:

Lo sabemos hoy, en efecto: “ficción” no significa falsedad ni engaño, sino fabricación y fingimiento. La ficción no es una aberración, propia de una cultura que hubiera dado demasiada importancia a lo imaginario; no pretende confundir a este último con la realidad de manera irresponsable; no es la máscara que una ideología mentirosa colocaría sobre la realidad para disimularla: la ficción es un modo normal y universal de relación con el mundo, como el juego, que, como este último, atravesó numerosos “régimenes” de valores acordados respectivamente a la razón y a la sensación (2016: 14-15).

Lucio Lugnani, como señala Remo Ceserani, propone una definición de lo fantástico en consonancia con los planteamientos tanto de Caillois, como de Vax y Todorov, en la que se toma en consideración no la realidad, sino el paradigma de realidad, concepto íntimamente relacionado con el de “cultura” –recordemos que por “cultura” podemos entender un conjunto de significados compartidos, como hace Stuart Hall en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), y que, no en vano, las palabras “cultivar” (la tierra) y “cultura” (en el sentido de producción humana) comparten origen en el latín *cōlĕre*-. Explica Lugnani:

Der Sandmann, The Oval Portrait, La Vénus d’Ille, etcétera son relatos fantásticos porque cuentan lo inexplicable engendrado por un acontecimiento que representa una desviación irreductible con respecto del paradigma de realidad, y porque lo cuentan de tal suerte que excluyen tanto su posible reducción a lo realista, mediante la explicación de lo extraño, como su posible reducción (o sublimación) a lo maravilloso.

[...] El relato de lo real, es decir, lo *realista*, es el polo opuesto fundamental de lo extraño, de lo maravilloso y de lo fantástico, o sea, de los relatos de la desviación. [...] Precisamente en su relación con lo *realista* lo que hace posible establecer y detallar la diferencia entre lo fantástico y lo extraño y entre éstos y lo maravilloso. [...] Frente a lo *realista* como relato de lo real dentro de los límites del paradigma de realidad y respetándolo, lo *extraño* es el relato de una desviación aparente o reducible de lo real respecto de dicho paradigma, lo *fantástico* es el relato de la desviación no reducible de lo real y de una vulneración del paradigma, y lo *maravilloso* podría ser el relato de la desviación paradigmática naturaleza / sobrenaturaleza.

[...] Igual que lo *extraño* y lo *maravilloso*, tampoco lo *realista* y lo *surrealista* designan géneros narrativos ni clases específicas de relatos, sino, todo lo más, categorías modales de la práctica del relato (citado en CESERANI, 1999: 84-85).

Esta arbitrariedad de lo real es lo que, según el concepto de “paradigma de realidad” de Lucio Lugnani, explica que lo fantástico solo pueda acontecer en contextos en los que existe coincidencia entre lo imposible diegético y lo extradiegético:

El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con otros hombres. Ciencia (como conjunto cognitivo) y genealogía cambian en el tiempo y en el espacio. Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad. Lo que las historias extrañas, fantásticas y maravillosas narrativizan es una separación con respecto de tal paradigma (citado en CESERANI, 1999: 85).

Por si la reflexión sobre el carácter colectivo del arte –en tanto que fruto de convenciones y consensos– no implicara dificultades suficientes, en los tres siglos que se desarrolla el arte fantástico se introduce una problemática adicional: el arte, además de representar la realidad, la puede registrar –mediante la fotografía, por ejemplo–. Alrededor de ambas actitudes, la copia y el registro de la realidad, se levantan debates diversos, pero el fundamental para nuestro análisis del arte fantástico es el que discute si el arte copia la realidad o la construye.

En los últimos dos mil años la gran mayoría de reflexiones sobre la representación de la realidad pasan por examinar una y otra vez la mimesis como concepto nuclear, lo que pone de manifiesto el desarrollo casi ininterrumpido de una historia de dependencia entre el arte y lo real. El pulso a menudo lo ha ganado la realidad –de ahí los esfuerzos de la imitación–, pero en los últimos trescientos años parece que la balanza se decanta hacia el arte, que cada vez más se postula como un activo en la creación de eso que llamamos realidad. Dicho de otro modo y sintetizando en grado sumo, desde Platón hasta nuestros días asistimos al progresivo trasvase desde un arte que copia la naturaleza hasta una naturaleza que es construida por el arte. Se trata, por supuesto, de un largo camino, repleto de controversias fascinantes que a menudo han resultado el acicate necesario para impulsar, consolidar o finalizar propuestas artísticas cuyo objetivo final, profundo y más o menos obvio es explicar qué es el mundo y, en caso de que exista, qué hacemos en él. Àngel Quintana, en *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades* (2003),

introduce como sigue su análisis del discurso sobre la realidad entendida como constructo colectivo en occidente durante los últimos dos milenios:

Para comprender cómo se configuraron los diferentes discursos cinematográficos sobre la realidad, es necesario conocer los procesos de creación de una cierta ilusión realista en otros sistemas representativos y cuestionar, desde el interior de un complejo discurso teórico que se remonta hasta Aristóteles, cuál fue la relación que hubo entre el mundo y las imágenes que representaron dicho mundo. El análisis de este problema nos conduce al concepto de ilusión. A partir de esta idea, podemos observar cuál es el sentido que ha adquirido en la sociedad contemporánea la noción aristotélica de mimesis, y plantear cuál ha sido su función en un universo en el que lo real ha entrado en crisis y ha sido sustituido por una idea de realidad detrás de la cual se esconden diferentes ejercicios de construcción de lo social (2003: 27-28).

Preocupados por la relación entre el arte y lo que ahora distinguimos como referente, el mundo o realidad exterior, a menudo designado, sencillamente, “realidad”, los griegos de la época clásica contraponen el concepto de “diégesis” (“narración”), ya explicado [v. p. 85] y utilizado ampliamente a lo largo de estas páginas, con el de “mimesis” o “mímesis” (*mímēsis*, μιμήσις, “imitación”), en un contraste que resulta esencial para entender las diferentes fórmulas con que el arte intenta abordar la realidad. Con la diégesis se informa, se evidencia, se cuenta mediante algún tipo de narrador; con la mímesis se representa, se transforma, se escenifica gracias a la acción directa. Platón, en *La república* (*Πολιτεία*, c. 373 a. C.) distingue entre poetas y composiciones de uno y otro tipo,¹⁶⁸ para concluir que, como en el Estado ideal sobre el que dialoga en boca de Sócrates «el hombre no se desdobra ni se multiplica, ya que cada uno hace una sola cosa» (*Rep.*, III: 397e; PLATÓN, 1988: 168), la narración resulta preferible a la imitación.

Es más adelante, sin embargo, donde explicita su rechazo frontal a la mímesis (*Rep.*, X: 595a; PLATÓN, 1988: 457), fundamentado en una concepción tripartita de la realidad en la que el arte imitativo es incapaz de producir nada mejor que una imagen (*eidōlon*, εἶδωλον, “fantasma”, “simulacro”). La posición, ampliada a las artes plásticas, queda explicada mediante el célebre ejemplo de las tres camas y sus correspondientes

¹⁶⁸ Platón, después de comentar los temas que considera edificantes y los que no, se introduce en los aspectos formales de la poesía y la música. En la sección 393c-d de *La república*, distingue entre el discurso imitativo –«como si fuera otro el que habla»– del narrativo –«si el poeta nunca se escondiese, toda su poesía y su narración serían producidas sin imitación alguna»– (1988: 161-162). Más adelante, en 394b-c, hace la siguiente distinción: «hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa –como tú dices, la tragedia y la comedia–; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares si me entiendes» (1988: 163).

hacedores y niveles de realidad. En primer lugar, la idea de cama, verdadera y real, y Dios –llamado “productor de naturalezas” (*phytourgós*, φύτουργός)–, en el mundo de las ideas, la realidad más genuina. A continuación, el reflejo de la idea, la cama como objeto y el carpintero –llamado “artesano” (*dēmiourgós*, δημιουργός)–,¹⁶⁹ en el segundo nivel de realidad, el de los objetos y los fenómenos. Por último, la copia en pintura de la apariencia del objeto cama y el pintor –llamado “imitador” (*mimētēs*, μιμητής)–, en el tercer nivel de realidad, el de los meros simulacros (*Rep.*, x: 596a-598d; PLATÓN, 1988: 458-463).

La gradación ontológica expuesta, “realidad / apariencia / imitación” o, dicho de un modo más explícito, “realidad / copia de la realidad / copia de la copia”, conlleva consecuencias importantes. En el seno de un pensamiento idealista como el de Platón, para quién la mera reproducción del mundo externo y sensible¹⁷⁰ no puede ser digna de alabanza alguna, y situado el pintor imitativo tan lejos de la verdad –para Platón el arte es ilusión, y puede llegar a ser engañoso– (v., por ejemplo, *Rep.*, x: 603a-b; PLATÓN, 1988: 469-470) que solo cabe una salida para el artista: elevarse hacia lo trascendente¹⁷¹ abandonando el engaño implícito en la imitación mimética de la visibilidad sensible¹⁷²,

¹⁶⁹ En este caso, la palabra “demiurgo” carece de las connotaciones divinas con que el mismo Platón la usa en otros contextos, como por ejemplo el diálogo *Timeo* (*Τίμαιος*, c. 360 a. C.; v. PLATÓN, 1992).

¹⁷⁰ Antes de Platón, la mimesis no es una reproducción de la realidad externa, sino una expresión de la interior, relacionada con la danza y los cultos religiosos (la expresión como concepto ritualista de la imitación); para Demócrito, en cambio, implica imitar a la naturaleza (la imitación como copia de los procesos naturales). Recuerda Władisław Tatarkiewicz que, por este motivo, Sócrates, para referirse a la pintura, al principio procura sustituir “mimesis” por derivados como el de “mera imitación” (*ekmimēsis*, ἐκμίμησις) e “imitación” (*apomimēsis*, ἀπομίμησις), aunque más tarde él mismo, al interrogarse por la diferencia respecto a otras artes de la pintura y la escultura, concluye que «estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos», inaugurando así la noción de imitación a partir de la realidad sensible que desarrollarán, fundamentalmente, Platón –la imitación como copia de la realidad– y Aristóteles –la libre creación de una obra artística a partir de la imitación de elementos de la naturaleza– (1992: 301-303).

¹⁷¹ En palabras de Erwin Panofsky, el artista que trasciende según Platón es aquel que mantiene «un sublime prototipo de belleza, en el cual, como creador, puede fijar su mirada interior y, aunque no puede transferirse a la obra creada toda la perfección de esta imagen interior, contiene ésta, sin embargo, una belleza muy superior a la simple copia de una realidad atractiva, pero presentada a través de engañosos sentidos y, sin embargo, muy distinta del reflejo de una “verdad” únicamente cognoscible por el intelecto» (1998: 18).

¹⁷² Geneviève Droz recuerda la difícil –por engañosa– relación de Platón con la vista: «Una imagen ya presente a lo largo de *La república* VI domina todo el texto, la de la vista. Vista que primero es engañada, que sin duda percibe pero se equivoca en lo que percibe; vista cegada por el fuego, deslumbrada por la claridad del sol, que se agua con la luz, pero que es nuevamente nublada por oscuridad de la caverna reencontrada, y cegada otra vez por las tinieblas. Más adelante, se dice, respecto a la educación, que no se introduce el saber en el alma “como se introduciría la vista en los ojos de los ciegos”. Todas estas metáforas de la ceguera y la visión, de las tinieblas y la luz, las fuentes de luminosidad (fuego, sol o idea del Bien), percepción sensible de falsas realidades y la contemplación inteligente de las realidades verdaderas, son una constante en Platón: el alma ha visto antes de encarnarse o, en el peor de los casos, tan sólo ha percibido ciertas verdades, y su visión preempírica inducirá al recuerdo a sus capacidades en este mundo, y por tanto al saber (el *Fedro*) [*Φαίδρος*, 370 a. C.]; la dialéctica ascendente conduce al alma a la visión contemplativa de lo Inteligible bajo la luz de la Idea del Bien (*La república*), así como el Amor, al final de una larga gradación, permite captar intuitivamente (*intuere* = ver) la Belleza, es decir, el Absoluto de lo Bello en su

un imperativo que se ha mantenido en muchos discursos artísticos hasta nuestros días¹⁷³, reiterando la desconfianza –si no el desprecio– hacia lo sensible y sus imágenes, así como la ineptitud de la mimesis para dar cuenta de la realidad.



Fig. 110. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (1965).

En una fecha tan reciente como 1965, el artista conceptual Joseph Kosuth mantiene vigente el planteamiento platónico en la instalación *Una y tres sillas* (*One and Three Chairs*; Museum of Modern Art, Nueva York) [Fig. 110]. Colocando juntos un plafón con la definición de silla, una silla plegable de madera y una fotografía de la silla, sin lugar a duda Kosuth alude a la separación entre la esfera de las Ideas y la esfera sensible de Platón: junto a la idea de silla, la silla del carpintero –copia de la anterior– y la silla del artista –copia de la copia–.

Allá donde Platón examina la mimesis desde una postura metafísica y estética de clara condena, su discípulo Aristóteles *el Estagirita* la asume con mayor naturalidad. Muy acertadamente retrata a los dos filósofos Rafael Sanzio en *La Escuela de Atenas* (1510-1511; Museos Vaticanos, Roma), el primero señalando con firmeza hacia el cielo y el segundo abriendo la mano hacia la tierra, y también acertadamente refiere Borges la honda dicotomía cultural que nos ofrecen: «Se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ello equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón» (1996: 106). Tal es la contraposición en su valoración, que Aristóteles en la *Poética* (*Περὶ Ποιητικῆς*, s. IV

divina, inmaterial y eterna majestad (*El banquete*) [Συμπόσιον, c. 385-370 a. C.]. La Visión es en Platón el acto espiritual por excelencia» (1993: 80).

¹⁷³ Sobre el menosprecio platónico a la visibilidad y sus consecuencias, dilatadas en el tiempo, se lamenta Xavier Antich en el artículo “Impresionismo y Fenomenología” (1999: 114-115).

a. C.), tras haber identificado las formas artísticas imitativas,¹⁷⁴ llega a afirmar que la mimesis es inherente al ser humano:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación (*Poét.*, 1448b; ARISTÓTELES, 1974: 135-136).

Alejado del idealismo platónico y afirmado en posiciones epistemológicas –para él, la verdad está en el mundo que nos rodea– (v. VV.AA., 2012: 56-63), *el Estagirita* concede a la imitación el valor cognitivo suficiente para reconocerla como una forma de aprendizaje y de conocimiento de la realidad: el arte imitativo puede instruir gracias a una semejanza fiel con un ser que exista y de la belleza –para el filósofo, la belleza no depende del tema representado en la obra, sino de la *apergasia* (ἀπεργασία), la “ejecución diligente”–. Aristóteles presenta la mimesis como una imitadora de lo sensible de la que no hay que avergonzarse e introduce, además, un matiz relevante: la copia no tiene porqué ser fidedigna, sino que además puede incorporar modificaciones surgidas del interior del artista:¹⁷⁵

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o como son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser (*Poét.*, 1460b; ARISTÓTELES, 1974: 225).

Platón y Aristóteles legan dos enfoques distintos referidos a una misma teoría, la de la mimesis, el primero más severo que el segundo, más transigente, pero centrales e indispensables en la noción según la cual el arte puede imitar la realidad. Según la síntesis de Władisław Tatarkiewicz, las teorías de la mimesis platónica y aristotélica se fundamentan en dos premisas profundamente asentadas en el pensamiento de la Grecia antigua: el ser humano solo puede percibir lo que existe, ya que su mente es pasiva;¹⁷⁶ el mundo es perfecto y nada de lo que pueda hacer o inventar la humanidad puede igualársele. Tras los períodos helenístico y romano, cuando la postura platónica en cuanto

¹⁷⁴ Identifica la epopeya, la tragedia, la comedia, el ditirambo y la música de flauta y cítara como modos imitativos (*Poét.*, 1447a; ARISTÓTELES, 1974: 126-128).

¹⁷⁵ Aristóteles, por tanto, mezcla aspectos de la noción socrática de mimesis (imitación de lo que se ve) con otros de la noción ritualista (expresión del interior) [v. nota 170, p. 247].

¹⁷⁶ Por ejemplo, en el texto *Sobre la naturaleza o el no ser* (*Περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ Περὶ φύσεως*; s. IV a. C.), atribuido a Gorgias de Leontinos, se comentan estas tres tesis: nada existe; si algo existiera, el hombre no podría conocerlo; si el hombre pudiera conocer algo existente, no podría comunicarlo con el lenguaje.

a la imitación como mera copia de la realidad se mantiene vigente de manera casi hegemónica –con excepciones como Cicerón, que defiende la libertad del artista en el sentido aristotélico–, en época medieval a las teorías miméticas de Platón y Aristóteles se les añaden otras, formulada sobre todo por Pseudo-Dionisio y por Agustín: si el arte imita, que imite el mundo invisible y sobrenatural, que es eterno y más perfecto que el visible, y si se limita al segundo, que busque en él los rastros de la belleza eterna y los represente mediante símbolos, preferibles a la realidad directa (TATARKIEWICZ, 1992: 301-303). Por tanto, y pese a Tomás de Aquino, que, como gran aristotélico, mantiene y defiende la idea según la cual el arte copia la naturaleza –«ars imitatur naturam» (*Aristotelis Libri. in Libros Physicorum*, IV: 6)–, en la época medieval las posturas son más bien indiferentes o directamente hostiles para con las tesis de la mimesis.

Entendida como una imitación fiel a la realidad –que no la copia, sino que la crea a nivel de ilusión–,¹⁷⁷ aunque Platón la describe como un mal del arte de su época, con los siglos y tras la defensa de Aristóteles, en el Renacimiento llega a convertirse en objetivo: «El arte debe imitar la realidad», escribe tajantemente Lodovico Dolce en *El Aretino o Diálogo de la pintura (L’Aretino o Dialogo della pittura, 1557; citado en Tatarikiewicz, 1992: 311)*. El Humanismo la revaloriza enormemente,¹⁷⁸ momento desde el que se mantienen como elemento central del discurso artístico hasta el siglo XIX, pasando por la Ilustración, cuando, además, se amplía su alcance al considerar que corresponde a todas las artes, y no solo a las miméticas. Por supuesto, en todos estos siglos las posturas son diversas, pero divergen casi únicamente en la misma polarización Platón-Aristóteles y en las interpretaciones que suscitan una u otra postura respecto de la misma teoría.

Como hemos adelantado en páginas anteriores, en medio de tal polarización resulta crucial introducir junto al concepto de mimesis el de registro de la realidad. Aunque tradicionalmente, y no sin razón, asociamos el advenimiento de la idea de registro

¹⁷⁷ Sin confundir la teoría de la mimesis con la teoría ilusionista. Entre los clásicos se llega a defender que el arte excelso es aquel que consigue engañar al espectador, el que confunde la obra con el referente. Se trata de la ilusión de realidad tratada por Gorgias de Leontinos, la *apátē* (ἀπάτη, “truco”, “engaño”, “mentira”). Explica Pere Salabert: «son ejemplo tópico de realismo hiper aquellas uvas que el griego Zeuxis dice a Parrasio haber pintado y que picotean los pájaros creyéndolas reales, para que después, un peldaño más arriba en la ascensión hacia lo real-real, venga la respuesta de Parrasio a Zeuxis con una cortina que este último intenta descorder sin percibir que también ella es pintada... No puede haber mayor realismo. Engañar a los pájaros muestra la excelencia del pintor, pero engañar el ojo del pintor advierte de la sublimidad de creador» (2003: 111) [v. p. 350].

¹⁷⁸ El Renacimiento incorpora novedades importantes: por un lado, ahora la *imitatio* debe corregir a la naturaleza mediante la idealización; por el otro, antes que imitar a la naturaleza, es preferible imitar a la antigüedad, donde se encuentran los mejores imitadores.

a la fotografía –de ahí la atribución, ya discutida y contestada, de su supuesto carácter indicial–¹⁷⁹ y, posteriormente, el cine, ya durante la Ilustración se admite la posibilidad de registrar con exactitud el mundo sensible; en palabras de José Vargas Ponce en *Distribución de premios* (1790):

Sin Marco Antonio el mérito del divino Rafael sería sin duda el mismo; más no sería ni de mucho tan gozado, ni conocido [...] Se une a la pintura [el grabado] para hacerla más conocida y perpetuarla; y a los que no pueden obtener los costosos originales, presenta la exactitud del dibujo, la armonía de la composición, la gentileza de las formas, el acierto de las actitudes, y para decirlo de una vez, cuanto no sea el colorido (citado en VEGA, 2010: 242).

Por otro lado, también es importante recordar que Ernst H. Gombrich, uno de los grandes exegetas de la imagen, establece que «“gracias al principio del testigo ocular”, el espectador y el artista aceptan “los criterios de exactitud o fidelidad con independencia del medio”» (citado en VEGA, 2010: 242), lo que viene a introducir nuevos argumentos en defensa del valor mimético del arte. Prosigue Jesusa Vega, autora de *Ciencia, Arte e Elusión en la España Ilustrada*:

Esto significa que, desde nuestros planteamientos, consideramos que solo la fotografía será capaz de captar sin interferencias el objeto de conocimiento, pero eso no debe hacerlo suponer, cuando estudiamos las investigaciones llevadas a cabo por los pioneros de la técnica, desde Wedgwood hasta Talbot, o desde Niepce a Daguerre, cuyo ánimo era trascender los límites del dibujo, que el motivo principal fuera que cuestionaron la manualidad del dibujo o del mismo grabado en términos de veracidad. Mucho más prioritario fue acelerar el proceso de registro eliminando aquella parte más fácilmente prescindible, es decir, economizar en el proceso de

¹⁷⁹ Cuestión, por otro lado, zanjada con la irrupción de los medios digitales. Medios que Roger Luckhurst esgrime para defender la posibilidad de una fotografía de la ciencia ficción y de la fantasía: «The crisis of the indexical sign induced by the digital revolution has had far more impact on visual cultures than written cultures. [...] It is with this transformation that I urge sf and fantasy critics to also strike out for this new territory: photography can also be our field» (2008: 193). Ejemplo de tal apertura y de su potencial mitogénico es el dragón Smaug del film *El Hobbit: La desolación de Smaug* (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*, dir. Peter Jackson, 2013), avatar virtual deslumbrante y paradigma de la nueva mirada que construye el cine digital, la de aquel espectador dispuesto a embelesarse con espectáculos que superan una realidad visible percibida como anodina (v. PARRAMON, 2013D). Román Gubern destaca la profunda coherencia con la contemporaneidad de lo digital: «La imagen digital instaaura en la producción icónica el protagonismo del punctum, del punto, en detrimento de la línea. En un mundo físico que ha revelado a lo largo de este siglo su discontinuidad estructural (electrón, neutrón, fotón, quantum, etc.), no es raro que se haya encontrado su unidad de representación visual óptima en el pixel» (2003: 139). El punto en detrimento de la línea, aquella línea de la muchacha de Corinto, mito fundacional del arte de la pintura, o del arte rupestre. «Con la infografía [...] se rescata la condición visionaria de la producción imaginística, haciendo posible la creación de imaginarios imposibles a través de la máquina. Esto lo habíam hecho El Bosco y Goya con sus pinceles. Ahora puede hacerse con un teclado y una pantalla. En una economía posindustrial en la que la información está reemplazando a la motricidad y a las energías tradicionales y las representaciones están sustituyendo a las cosas, la virtualidad de la imagen infográfica, autónoma, desmaterializada, fantasmagórica y arrepresentativa, supone su culminación congruente» (2003: 149).

producción. Y este objetivo siempre prevaleció y fue el verdadero motor de las investigaciones: si en un primer momento la fotografía eliminaba el dibujo del registro, seguidamente será la transferencia del dibujo al soporte para grabar o litografiar, y finalmente se prescindirá del grabador y el litógrafo. En conclusión, en el comienzo del proceso de la “objetivación de la información visual”, pesó más la economía que la fiabilidad de la información, aunque esta última fuera ganando terreno a medida que se desarrollaba la técnica, del mismo modo que lo hizo el distanciamiento en la búsqueda de la objetividad científica. Pero el tránsito del dibujo / grabado a la fotografía trajo una contrapartida: al eliminar el dibujo, la fotografía caía en un campo fuera de las bellas artes porque precisamente él era el fundamento, lo único que realmente tenían en común, y de esto sí participaban las artes gráficas. Y esta separación es casi una metáfora del progresivo descrédito de la estampa de reproducción y de la brecha insalvable que se abrió entre ciencia y arte (2010: 242).

Tanto la mimesis platónica como la aristotélica –y sus implicaciones respectivas– son contestadas de una u otra forma en la actualidad, y en buena medida a causa de la consolidación de esa noción de registro que es un fenómeno específicamente contemporáneo y paralelo a la construcción del arte fantástico. En el caso de la noción de artista y obra de arte trascendentes derivada del feroz ataque de Platón a la imitación, entra en crisis debido a la pérdida progresiva de lo que Walter Benjamin denomina “aura”. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 1936), el filósofo alemán, aprovechando los caminos abiertos por Siegfried Kracauer y Georg Simmel, denuncia la banalización y consiguiente degradación de la obra de arte a causa del avance de medios técnicos de reproducción de imágenes artísticas que dañan su aura, es decir, su *hic et nunc*, su “aquí y ahora”, aquello que hace a la obra única e irrepetible en tanto que anclada a un tiempo asincrónico respecto del espectador (v. BENJAMIN, 2008). Por otra parte, recogiendo y sintetizando las principales aportaciones en cuanto al pensamiento sobre la posición ontológica de la imagen en nuestro tiempo, Àngel Quintana defiende que la reproductibilidad técnica de las imágenes

también puede entenderse como el proceso que pone en crisis la idea clásica de representación y la sustituye por la idea de registro. Hasta hace poco, en las artes clásicas, la representación ofrecía la posibilidad de establecer una sustitución: un sistema de signos –icónicos y verbales– ocupaba el lugar de las cosas y de las acciones del mundo físico, la realidad era cambiada por una representación que ponía en evidencia la presencia de un sujeto que actuaba de mediador entre las cosas y sus imágenes. En el proceso de registro nos encontramos con que un cuerpo físico imprime una señal sobre otro cuerpo físico (2003: 54).

En cualquier caso, incluso haciendo una foto, la mirada del fotógrafo está ahí. Y con ella, los condicionantes de toda una cultura, de modo que en el registro reaparece

toda la carga colectiva y fruto de convenciones sociales y culturales del arte. Sucede, incluso, cuando el fotógrafo no es artista. Por ejemplo, comparemos las siguientes dos imágenes de la población noruega de Reine, en las islas Lofoten: la de la izquierda es tomada en agosto de 2010 por el autor de estas líneas [Fig. 111], mientras que la de la derecha es realizada por unos amigos, pero unos días antes [Fig. 112]. Meses después de los viajes respectivos, al apreciar las similitudes, nadie se extraña: desde la misma curva, unos y otros habían identificado el encuadre, la composición y todos los elementos para reiterar la categoría estética del pintoresquismo –aquella empeñada en retratar la singularidad de lo local–; dicho de otro modo, unos y otros, en su momento, reproducen la misma postal escandinava que, probablemente, ya tienen en mente antes de cruzar el círculo polar ártico. Así, ambas imágenes son la constatación de la evidencia que casi todo el mundo fotografía los temas aislados, identificados y señalados previamente por los consensos culturales, incluso por encima de lo que se ve. Este es, probablemente, uno de los efectos secundarios de la consolidación de un imaginario reiterado y compartido –mediante museos, iglesias, publicaciones, cine, televisión, redes sociales–: modelar la percepción individual hasta el punto que con cada disparo de una cámara se reafirme un cierto canon compartido donde lo más importante es reconocer y reproducir los modelos anteriores (v. PARRAMON, 2013B).



Fig. 111. Reine, en las islas Lofoten (Noruega, verano de 2010), autor A.



Fig. 112. Reine, en las islas Lofoten (Noruega, verano de 2010), autor B.

De hecho, según el semiólogo Roland Barthes, la fotografía de prensa constituiría la única estructura de información cuyo mensaje sería exclusivamente denotado, objetivo.

Sin embargo, añade también que el proceso de percepción de la imagen fotográfica implica también un proceso de connotación, ya que no solo implica una analogía de la realidad, sino también una retórica de la fotografía que establece una serie de códigos compartidos (v. BARTHES, 1986).

En cuanto al cine, las preocupaciones han transitado los mismos territorios, desde los textos de semiología cinematográfica de Christian Metz en *Ensayos sobre la significación en el cine* (*Essais sur la signification du cinéma*, 1968 ; v. 2002) y *Lenguaje y cine* (*Langage et cinéma*, 1971; v. 1973) a los estudios actuales de Àngel Quintana, los citados *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades* (2003) y *Después del cine: Imagen y realidad en la era digital* (2011), pasando por las reflexiones de Jacques Aumont en *De l'esthétique au présent* (1998), las de Erwin Panofsky en el artículo “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica” (“Style and Medium in the Motion Pictures”, 1936; v. 2000), y por la filosofía del arte de Arthur C. Danto en artículos como “Images mouvantes” (v. DANTO, 1998).

Se acepta, de este modo, que, tanto la fotografía como el cine, pese al registro de la realidad implícito en su naturaleza tecnológica, se organizan en base a un pensamiento, a una transformación, que tienen que ver con unos códigos compartidos. Dicho de otra manera, no se limitan a reproducir lo real, a denotarlo, sino que lo modifican mediante la subjetividad, lo connotan, y, además, según Panofsky, lo hacen a la inversa de la propuesta platónica, desde lo material hasta lo ideal. En manos de la fotografía y el cine, entonces, el mundo sensible se convierte en un material maleable y listo para ser manipulado, no solamente registrado.

En la contemporaneidad, cuando se reconoce en la representación artística un alto grado de reelaboración o construcción –gracias, entre otras aportaciones, a los trabajos de Paul Ricoeur y Gérard Genette–, probablemente uno de los grandes legados del enfoque aristotélico sea permitir a la mimesis en el arte devolverle a la realidad su valor como referencial de existencia y, en consecuencia, distinguirlo del referente separado de la diégesis. En palabras de Àngel Quintana:

En el transcurso de la historia de las artes, se ha visto como la mimesis se caracterizaba tanto por su deseo de copiar el mundo como por su voluntad de ordenarlo. Así, si consideramos la mimesis como un concepto clave para el conocimiento del mundo, podemos llevar a cabo una reformulación de las concepciones tradicionales, para volver a la revalorización del mundo y conceder una cierta relevancia a la función del referente en todo el sistema de creación artística, y, de forma indirecta, poder creer tanto en la realidad como en lo visible (2003: 48).

Sin embargo, tras dos mil años de hegemonía con intermitencias reconocidas del concepto de mimesis, el siglo XX ha acabado por desplazarlo. Su sucesor natural, sobre todo si atendemos al progresivo aumento de la importancia de la noción de construcción en la interpretación de la mimesis, es el concepto de semiosis de Roland Barthes. La teoría literaria admite así que en el acto creativo es más importante la construcción que la imitación. Aceptamos, por fin, que la realidad no es algo que pueda o deba ser copiado, sino que es algo elaborado de forma retórica. En el siguiente fragmento, Àngel Quintana recuerda cómo la literatura o la pintura pueden zafarse de la interpretación mimética en favor de la semiótica, y justifica como el paso de lo analógico a lo digital en el caso de la fotografía y el cine permiten el mismo desplazamiento:

La literatura o la pintura pueden liberarse de la idea de copia, porque el mundo histórico solo aparece como realidad preexistente que ha sido sustituida por otra realidad de carácter semiótico. En cambio, en la fotografía y en el cine no resulta tan fácil desprenderse del mundo referencial, ya que se halla registrado en la propia materialidad de la obra. Esta fijación material ha provocado que incluso al cine de ficción, que propone viajes fantásticos hacia universos imaginarios, le sea imposible desprenderse del mundo físico que integra su materialidad originaria. Toda película analógica es un documental de su propio proceso de puesta en escena. Solo es posible desprenderse de las huellas del mundo cuando la imagen deja de tener una fijación fotoquímica y se encuentra sujeta a un proceso de digitalización, consistente en la fragmentación de los índices de realidad y su transformación en unidades de información, en pequeños datos que pueden ser fácilmente manipulables como informaciones residentes en la memoria de un ordenador. La refiguración de la imagen abre algunas incógnitas sobre el sentido de la mimesis. La imagen digital transforma los índices de lo real en el elemento configurador de un mundo virtual, donde las marcas de lo visible pueden ser manipuladas porque han sido transformadas en simples signos con los que es posible concebir otra representación del universo apartada de la real (2003: 52-53).

Sea mediante mimesis o registro, la representación de la realidad cuenta con una actitud estética preferente, aquella recogida bajo el epígrafe “realismo”. Es menester, pues, hacer algunas aclaraciones respecto al término.¹⁸⁰

Al mundo del referente se refiere todo aquello que denominamos “realismo”. El término, en filosofía cuenta con acepciones diversas. José Ferrater Mora comenta tres sentidos básicos: la actitud de atenerse a los hechos tal como son, sin interpretaciones o falseamientos de ningún tipo; la posición según la cual el universo existe *realiter*; la posición en la teoría del conocimiento y en la metafísica que se opone al idealismo

¹⁸⁰ Lo hacemos centrándonos eminentemente en las artes visuales. Para un análisis detallado del realismo en la literatura, v. *Teorías del realismo literario*, de Darío Villanueva, en su segunda edición de 2004, corregida y aumentada –la primera es de 1992–.

(1983B: 661-665). Sin embargo, su llegada a la estética puede fecharse en 1833, cuando el crítico de arte Gustave Planche lo utiliza para designar un tipo de obra basada en la observación de la realidad y no como producto de la imaginación o el intelecto. Al principio es usado con reservas, si no de forma abiertamente peyorativa –es el caso de Théophile Thoré-Bürger y Théophile Gautier–, de modo que incluso el autor de *El realismo* (*Le Réalisme*, 1857), el escritor Jules Champfleury, prefiere utilizar la expresión “sinceridad del arte”, y el poeta Charles Baudelaire se queja de las confusiones a que puede inducir la palabra. El pintor Gustave Courbet, en su manifiesto en defensa del realismo (1855) explica que a él se le impone el título de artista realista como dos décadas antes a otros se les impuso el de románticos, pero acepta la designación y la defiende.

Sea como fuere, el uso generalizado del término y aplicado al arte de todas las épocas, incluidas las pretéritas, no se desarrolla hasta las décadas entre 1850 y 1890, coincidiendo con el movimiento pictórico y literario del mismo nombre. Según sus primeros teóricos, el artista realista fija su atención en lo que le rodea, en su tiempo, de modo que realiza un *arte vivo* en el que se eluden la evasión o lo ficticio. El realismo trata de ser un arte objetivo, testigo de su época, que valora lo efímero y lo moderno y que acepta para sus obras cualquier aspecto de la realidad. Para Baudelaire la objetividad consiste en representar el mundo como es, incluso como si el artista no estuviera, con todo lo que esto implica de reducción de la importancia de la personalidad del artista y de entender la obra como pieza de información; sin embargo, Champfleury admite que, siendo el mundo ilimitado, la subjetividad del artista es introducida en mayor o menor medida cuando decide qué parte del mundo representa (SOURIAU, 1998: 933) –noción que vuelve a planear sobre la idea de registro fotográfico al aceptar que tampoco el encuadre es otra cosa que una manipulación de la realidad–.

La filiación a la modernidad, por otro lado, viene con la industria y la máquina. Hasta entonces, el interés por lo real en el arte se dirige hacia la “naturaleza”, porque lo que rodea a la humanidad antes del impresionante desarrollo tecnológico que transforma el mundo del siglo XIX es, en mayor medida, “natural”. De este modo, el realismo implica un mundo en el que se incluye todo lo artificial. Tatarkiewicz lo sintetiza del siguiente modo: «La realidad no comprende solo la naturaleza, sino también la cultura» (1992: 325). Conviene recordar, además, que la expresión “naturalismo” a finales del siglo introducirá un matiz nuevo: compartiendo muchos otros focos de interés con el realismo, el naturalismo se distingue del primero por la importancia que concede a lo fisiológico e incluso lo hereditario y el determinismo.

De la suma de la objetividad y la modernidad surge la importante dimensión política que le confiere al realismo el pintor Gustave Courbet, adalid del movimiento artístico decimonónico del mismo nombre, que lo considera un arte democrático en el sentido que, a diferencia de lo sucedido entre los neoclásicos o los románticos, no hay tema ni clase social que no sean lo suficientemente dignos para sus telas.

No es este, claro está, el tipo de realismo que pone en juego el arte fantástico para convocar su subversión de la realidad. Por otro lado, es importante puntualizar que, en su formulación griega, las artes de la mimesis son las representativas o figurativas. En la visión griega tradicional, esto excluye a las llamadas de primer grado, que, según tal concepción, no representan nada: la música pura y la arquitectura, fundamentalmente. Es decir, las artes de la mimesis son aquellas que representan el aspecto sensible de las cosas (SOURIAU, 1998: 582); esto es que sus formas y colores no se deben reconocer en tanto que tales, sino en tanto que integrantes de otro algo que se debe interpretar o reconocer: por ejemplo, un círculo con dos puntos y una raya dentro deben ser vistos como una cara, y no como simples líneas y puntos. Por otro lado, lo figurativo implica que lo que se ve en la diégesis sea análogo a la realidad, que haya un cierto grado de similitud entre lo uno y lo otro, lo que no excluye que se puedan representar figurativamente seres y objetos ficticios, o que pueda tener una dimensión simbólica. Por último, el arte figurativo nunca es un doble exacto de su referente, sino que lo sugiere con un grado de ilusionismo –voluntad de confusión entre la obra y la realidad– mayor o menor.

Según este último carácter de la representación figurativa, estamos en disposición de afirmar que la obra fantástica puede ser más o menos realista. Ahora bien, es necesario ser cautelosos a la hora de asimilar un menor interés mimético con lo fantástico, ya que, como demuestra la Historia del Arte a lo largo de todas las épocas –muy especialmente desde las Vanguardias de inicio del siglo XX, con toda su carga de experimentación formal–, los motivos por los cuales se alejan las representaciones de lo que ven los ojos pueden ser muy variadas. Así, debemos discrepar de Louis Vax cuando, resaltando su aspecto híbrido, pone como ejemplo de obra fantástica el *Orfeo* (*Orphée*, 1948; Le parc de sculptures, Musée de Grenoble) de Ossip Zadkine [Fig. 113], por mucho que podamos suscribir parte de las palabras que la acompañan: «Liberada de la servidumbre que implica la imitación de la realidad la escultura contemporánea ha dado lugar al descubrimiento de nuevas formas que expresan lo fantástico» (1973: 38). Del mismo modo, tampoco podemos compartir que sean fantásticas obras de Paul Klee como *El gran emperador, listo para la batalla* (*Der große Kaiser, zum Kampf gerüstet*, 1921; col. Felix Klee,

Berna), pieza presente en la exposición *Reiche des Phantastischen*. En ambos casos, se muestran distorsiones de la figura humana debidas a necesidades expresivas que nada tienen que ver con la voluntad de erigirse en imagen-rotura que cuestione los límites de la realidad. Ernst H. Gombrich, de forma sintética, nos ofrece la clave: a lo largo de la Historia del Arte, los artistas han tenido necesidades expresivas de muchos tipos que han originado las más variadas distorsiones artísticas de los referentes visibles de la realidad:

Tothom que hagi vist mai una pel·lícula o una tira còmica de Disney sap de què es tracta. Sap que de vegades és correcte dibuixar les coses d'una manera diferent de com es veuen, canviar-les i distorsionar-les d'una o altra manera. Mickey Mouse no s'assembla massa gaire a un ratolí de debò, i tanmateix ningú no escriu cartes indignades als diaris per la llargada de la seva cua (1999: 25).



Fig. 113. Ossip Zadkine, *Orfeo* (1948).

Fig. 114. Paul Klee, *El gran emperador, listo para la batalla* (1921).

Como vemos, el arte fantástico, como categoría estética, no resulta compatible con todas las fórmulas estilísticas figurativas. Por otro lado, hay que tener en cuenta también que el arte explora actitudes no imitativas y, por tanto, no figurativas; dice al respecto Anne Souriau:

el desarrollo de la pintura no-figurativa del siglo XX ha sido lo que ha llevado a la renuncia del carácter exclusivo de la imitación como función del arte. La estética actual distingue entonces tres casos: el arte figurativo que reproduce el aspecto que tendría la diégesis si fuera efectivamente percibida: el arte representativo que tiene un contenido, pero no lo representa por su apariencia material (el contenido puede ser significado, puede no tener aspecto sensible); y, por último, el arte de primer grado, que no quiere decir nada o que no representa nada (1998: 673).

Así, si uno de los principios de lo fantástico es que juega con los mecanismos de producción de significado al situarse en la tensión realidad-otredad, el arte abstracto no puede resultar fantástico: «Since reproduced reality –realism– must always be the basis of fantastic art, it stands to reason that abstract fantastic art is not possible, because it is robbed of its premise» (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 11). En primer lugar, porque, como recuerda Román Gubern, la transgresión radical de la pintura abstracta o informal consiste, precisamente, en distanciarse tanto del significado como de la representación:

la aleja del ámbito de la iconicidad o de la representación. Las imágenes icónicas se caracterizan, en efecto, por su semanticidad, por representar algo que un observador puede reconocer, mientras que la producción abstracta o informalista ofrece significantes sin referente, dinamitando el principio de la imagen-escena [es decir, la imagen ilusionista] (2003: 40).

Ahora bien, la no iconicidad del arte abstracto no constituye, ni mucho menos, un tema zanjado. Así lo acepta el propio Román Gubern:

Porque una imagen anamórfica, por ejemplo, observada frontalmente, es percibida como una imagen abstracta, despojada de todo valor semántico. Pero cuando se la observa desde el punto de vista adecuado se transfigura en una imagen icónica canónica, reiterando con ello la soberanía del punto de vista en la interpretación de las imágenes. [...] Y muchos críticos y teóricos de la pintura han hecho notar que las macroestructuras y las microestructuras de la materia, desde la observación geológica a la microfísica, legitiman el iconismo o realismo referencial de la pintura abstracta de nuestro siglo (2003: 40).

La cuestión del punto de vista no solo atañe a la posición del artista y del observador respecto de la obra, sino también de un posicionamiento teórico. Escribe M. Lluïsa Faxedas en su tesis doctoral titulada *Del Simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936* (Universitat de Girona, 2007):

Charles Harrison ens parla d'aquests models a partir de l'exemple d'una obra, el *Quadrat negre* (1915) de Kasimir Malèvitx, de la qual proposa diverses interpretacions possibles segons la manera de veure el quadre de diversos espectadors-tipus; a banda de les visions que s'esforcen en trobar en un quadre, per molt abstracte que sigui, una referència al món visible i que podrien donar resultats com “el quadre representa un celler de carbó ple de gats negres” o “és la vista des de la finestra d'una presó en una nit molt fosca”, n'hi ha quatre que centren el nostre interès: la d'aquell que veu precisament en l'absència de referències directes a coses materials el significat del quadre, en tant que permet una major concentració en el seu contingut espiritual; la del que l'interpreta com el resultat de la inspiració que causa en l'artista el mitjà artístic en què treballa, i que considera que el valor de

l'obra es mesurarà segons si crea o no nous efectes pictòrics; la del que només entén el significat del quadre situant la seva producció en un context històric i social determinat; i la del que considera que, com que les teories no descobreixen els objectes sinó que aquests estan constituïts per les teories, interpretar una pintura és com col·locar-hi al costat un altre artefacte, un text les idees del qual permetin desestabilitzar altres textos diferents prèviament establerts.

Les quatre postures corresponen a diversos moments de la historiografia i la crítica de l'art del nostre segle: la visió espiritualista correspondria a una tradició espiritualista sense nom concret però prou estesa que podem considerar d'arrel romàntica i simbolista, la segona correspondria al modernisme formalista, la tercera a la història social de l'art i la darrera a l'estructuralisme (2007: 26-27).

En cualquier caso, como venimos defendiendo, e incluso admitiendo como posible la asociación de la abstracción a la iconicidad, el arte abstracto contraviene la primera premisa de nuestra definición de arte fantástico, que es la representación realista suficientemente verosímil como para erigirse en la imagen-rotura en la cual la aparición de lo imposible será capaz de profanar un cierto consenso sobre la realidad. De fondo, además, se encuentra precisamente la propia noción de realidad, ya que el arte realista *alude* al mundo que la imagen-rotura debe poner en crisis, mientras que, si se nos permite el juego de palabras, el arte abstracto *elude* ese mundo creando otro. Pere Salabert, en *Pintura anémica, cuerpo succulento*, explicita la duplicidad entre realismo y abstracción en los siguientes términos:

la iconicidad en la pintura es una función referencial, un representar, cierto, pero seducido en mayor o menor grado, por la expresión, esto es: el cuerpo que pinta, en un sentido lato. Es claro que es ésta una expresión de la que el cuadro en ocasiones intenta desembarazarse recurriendo, una de dos, o al expediente realista –la visión exacerbada, la ilusión óptica–, o al recurso espacialista o geometrizador, al formalismo racionalista en el que el iconismo acaba naufragando junto a la expresión. Lo primero está casi tanto en el academicismo de Ingres como en el realismo de Courbet, hasta llegar al hiperrealismo de D. Hanson o de J. de Andrea. Lo segundo, en el neoplasticismo de Mondrian, en el suprematismo de Malevich o en el espacialismo del rosarino Lucio Fontana. En cualquier caso, el arte expone su deseo de llevar lo “real” al límite, con la consecuencia de que el mundo por él representado queda en un suspenso de total irrealidad.

[...]

Si en la primera vertiente a la que acabo de referirme las fronteras de lo visible se amplían *representativamente*, lo que ocurre en la segunda es que se *produce* otro mundo paralelo al mundo natural (2003: 107-110).

Ahora bien, resultaría una interpretación simplista y a todas luces desviada concluir que la capacidad de la abstracción para construir mundos alternativos deviene una suerte de escapismo. Precisamente, es en la génesis del arte abstracto del siglo XX –ampliamente estudiada por M. Lluïsa Faxedas en el libro *Del simbolismo a la*

abstracción: La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno–, donde se dan las claves de un arte que desea una reconciliación profunda con la realidad: «el anhelo de recuperar la unidad perdida del mundo, de superar la fragmentación y de ofrecer al individuo moderno una forma de encontrar la continuidad con la realidad que le rodea» (2018: 372). Ahí, por tanto, es donde radica la razón última por la que la abstracción no puede adentrarse en los derroteros de lo fantástico, porque, al menos en un cierto sentido, podría decirse que el arte abstracto –o una parte de él– se fundamenta en el regreso a un mundo perdido, mientras que el arte fantástico, en su realismo subversivo, se afana en separarse de ese mundo o, como mínimo, separarse de la univocidad de sus convenciones.

3.1.2. La descripción verosímil como rotura del marco

Seas bienvenido, joven, compañero de inmortales aurigas, que llegas a nuestra casa con las yeguas que te llevan. Porque no ha sido el hado funesto el que te ha hecho recorrer este camino, tan alejado del transitado sendero de los hombres, sino el derecho y la justicia. Y es necesario que te enteres de todo: tanto del inalterado corazón de la persuasiva Verdad como de las opiniones de los mortales, en las que no hay nada en que confiar. Pero aprenderás también esto: cómo las creencias basadas en apariencias deben ser verosímiles mientras recorren todo lo que es.

Parménides de Elea, *Sobre la naturaleza*
(*Περὶ φύσεως*, s. V a. C.).

Hay que servirse de lo banal para crear lo fantástico.

Max Ernst.

Sin ser estrictamente el inicio de la narración, el narrador de “La familia del Vourdalak” (“La Famille du Vourdalak: Fragment inédit des Mémoires d’un inconnu”, Alexis Konstantinovich Tolstói, 1839) no tarda en invocar la credibilidad de sus oyentes diegéticos –los lectores, en el plano extradiegético– defendiendo que lo que va a explicar, pese a lo extraordinario que pueda resultar, es verídico:

—Sus historias, señores —nos dijo—, son asombrosas sin duda alguna, pero en mi opinión les falta algo esencial: me refiero a la autenticidad, puesto que no creo que ninguno de ustedes haya visto las cosas extraordinarias que acaban de contar, ni que pueda respaldarlas con su palabra de caballero.

No tuvimos más remedio que asentir y el anciano continuó, acariciándose el estómago:

—En cuanto a mí, solo conozco una aventura de este género, pero es a la vez tan extraña, tan horrible y tan verídica que bastará para estremecer de espanto la imaginación de los más incrédulos. Yo he sido, desgraciadamente, testigo y actor al mismo tiempo, y aunque generalmente procuro no acordarme de lo acaecido, ahora lo contaré con mucho gusto, si las señoras me lo permiten (1996: 228).

Así como la retórica clásica recomienda a los oradores latinos abrir sus discursos con la *captatio benevolentiae* que predispone favorablemente al auditorio, en la literatura fantástica del siglo XIX es frecuente recurrir a la verdad y al hecho que lo que se está a punto de narrar es inverosímil, precisamente para conseguir el necesario efecto de

verosimilitud. De este modo, el lector se prepara para la llegada de lo imposible sabiendo de antemano que su sorpresa es compartida por el narrador. Se trata de un recurso curioso, ya que, como señala Robert Silhol, si en la literatura realista se asimila lo verosímil a lo verdadero, en la fantástica es lo imposible lo que se convierte en verdad (ROAS, 2001B: 27).

Del latín *vēri similitudo*, y este de *vērus* (“real”, “verdadero”) y *similis* (“parecido”, “semejante”), en el sustantivo “verosimilitud” las nociones de “verdad” y “semblanza” se conjugan. De ahí que, a lo largo del tiempo, se hayan hecho oír voces contrarias a lo verosímil: según el Diccionario de Autoridades (1739), «Lo que tiene apariencia de verdadero, aunque en realidad no lo sea, por lo que prudentemente se puede creer, ù asegurar»; y, en opinión de fray Hortensio Félix Paravicino, «no tiene la verdad a mi juicio mayor enemigo que la verosimilitud» (citado en POMBO, 2004: 19).

Michel Houellebecq inicia su ensayo *H. P. Lovecraft: Contra el mundo, contra la vida* (c. *P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*, 1991) diciendo: «La vida es dolorosa y decepcionante. Por tanto, es inútil escribir más novelas realistas» (2006: 17). Sabemos, sin embargo, que, como el mismo autor francés admite, el realismo es un recurso necesario para que lo que atenta contra lo real sea efectivo: lo fantástico no puede darse sin que el elemento sobrenatural choque con lo que se considera natural y posible –«El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real» (VAX, 1973: 6)–, y para que este choque resulte efectivo es necesario que la realidad descrita sea altamente creíble; es decir, verosímil –así, lo ilógico o lo onírico, por estar en los antípodas de lo realista, caen fuera de lo fantástico (ROAS, 2001B: 24)–.

En el texto literario el efecto de proximidad entre el lector y la realidad expuesta pasa por el llamado “pacto de ficción”, consistente en aceptar lo que el narrador describe sin necesidad de verificar nada. Tal pacto es necesario para alcanzar la ilusión que Roland Barthes denomina “efecto de realidad” (v. BARTHES, 1968). En el caso de la obra fantástica en particular, sin embargo, el uso de las estrategias realistas adquiere una dimensión particular:

lo fantástico es un modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del “realismo” propios de las narraciones miméticas, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas. Porque el objetivo de lo fantástico, como sabemos, es subvertir la percepción que el lector tiene del mundo real, de forma más acusada que otras formas literarias y artísticas (2011B: 112-113).

No es este solo un recurso literario, sino parte del paradigma de pensamiento occidental contemporáneo, en coincidencia, como venimos defendiendo, con el espacio temporal correspondiente a lo fantástico. Jorge Luis Borges, en el prólogo para la edición argentina de 1954 de *Crónicas marcianas* (*The Martian Chronicles*, 1950), de Ray Bradbury, alude a los *Relatos verídicos* (*Ἀληθῶν διηγημάτων*, s. II) de Luciano de Samosata, al canto XXXIV de *Orlando furioso* (1532), que Ludovico Ariosto dedica al caballero Astolfo en la Luna, y a *El Sueño o Astronomía de la Luna de Johannes Kepler* (*Somnium sive Astronomia lunaris Joannis Kepleri*, 1634):

Entre el primero y el segundo de estos viajes imaginarios hay mil trescientos años y entre el segundo y el tercero, unos cien; los dos primeros son, sin embargo, invenciones irresponsables y libres y el tercero está como entorpecido por un afán de verosimilitud. La razón es clara: para Luciano y para Ariosto, un viaje a la Luna era símbolo o arquetipo de lo imposible; para Kepler, ya era una posibilidad, como para nosotros (BORGES, 2017: 7).

En las imágenes, Louis Vax asocia la verosimilitud a una cierta seriedad —«Lo fantástico debe ser serio, un poco pesado, para resultar convincente» (1973: 63)—. Vax se refiere a la densidad inherente a lo fantástico, de la cual ya hemos hablado antes, así como a la autonomía de las figuras, característica que encuentra en las obras de Leonor Fini, cuyas esfinges «tienen una presencia y una consistencia que nos impiden considerarlas como puros productos de la imaginación: existen por sí mismas» (1973: 63).¹⁸¹ Anne Souriau pone como ejemplo de imágenes fantásticas que, suscitando una extraña turbación, no llegan a resultar angustiosas, precisamente la obra de Leonor Fini *Guardiana del fénix* (*Gardienne des Phoenix*, 1952; col. particular) [Fig. 115], que «parece defender maternalmente y sobre todo la vida y el porvenir que germinan en el huevo misterioso» (1998: 573). Ahora bien, conviene matizar que la densidad a la que se refiere Vax, no implica la ausencia del humor [v. desde p. 405]. Entre otros trabajos en los que trata la cuestión, David Roas en “Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real” argumenta la relación entre lo fantástico y lo humorístico, y justifica su presencia en buena parte de la producción fantástica reciente. Si en lo fantástico, explica, el receptor de la obra debe sentir la identificación con la transgresión que los personajes experimentan ante la irrupción de lo imposible, y, en cambio, el humor se basa en el distanciamiento del objeto de su risa, parece que la

¹⁸¹ Artista a menudo citada por los estudiosos de lo fantástico, Marcel Brion incluso le dedica una monografía (v. BRION, 1955).

combinación entre lo uno y lo otro es difícil (2014c: 17-18). Sin embargo, teniendo en cuenta que el mundo que pone en crisis lo fantástico en los siglos XIX y la primera mitad del XX es una entidad fija e independiente del sujeto, mientras que la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos de XXI plantea un paradigma en el que la realidad es una construcción, los últimos tiempos resultan más proclives a la combinación de lo fantástico con el humor –siendo indispensable, en cualquier caso, que el efecto inquietante no se vea comprometido–:

Lo fantástico descansa sobre la necesaria problematización de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real.

Y la ironía y la parodia son una forma excelente de poner esto en evidencia: el escepticismo posmoderno ante la idea de una realidad estable y ordenada propia del siglo XIX, permite, por tanto, introducir esa distancia irónica y abre la puerta para que lo fantástico pueda combinarse con el humor como vía de subversión e impugnación de nuestra idea de realidad (incluido el propio ser humano).

Aunque hay que tener en cuenta un aspecto esencial: los relatos fantásticos a los que me refiero no están contruidos para provocar la carcajada, lo que supondría la anulación del efecto inquietante en beneficio de lo cómico (ROAS, 2014c: 22).



Fig. 115. Leonor Fini,
Guardiana del fénix (1952).

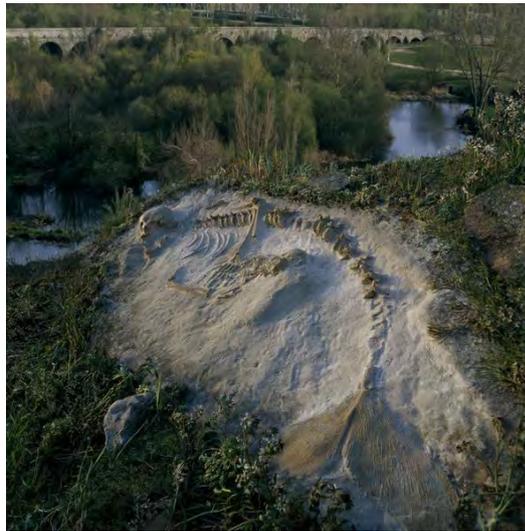


Fig. 116. Joan Fontcuberta,
Yacimiento del Cerro de San Vicente, Salamanca (La sirena del Tormes, 2000).

Lo imposible de lo fantástico, por mucho que choque contra toda la lógica y todo lo aprendido, debe poder resultar creíble. De ahí la asociación que Gérard Lenne explicita entre la verosimilitud y la credibilidad, y cuya explicación, aunque enmarcada en el cine, es transferible a cualquier disciplina dentro de las artes visuales:

El cine participa pues *igualmente* de la Imaginación y de la Realidad (y señalemos de paso la vacuidad de la antinomia que se quiere alzar entre esos dos términos: ¡qué

sería de la imaginación si no fuera justamente imaginación de la realidad!). Es decir, lo fantástico no podría existir sin credibilidad; y ésta nada tiene que ver con el realismo, el cual no es otra cosa que la *imagen*, más que cercana y verosímil, de lo *real*. La credibilidad se sitúa sobre todo criterio de verosimilitud y de plausibilidad (híbridas ambas nociones, y por tanto nocivas). Es preciso que el público pueda creer; por consiguiente, es preciso que haya una reconstitución lo más exacta posible (marco, intriga, psicología) de un universo que no sea copia del mundo existente, sino zona de reencuentro entre lo imaginario y lo real: aquello que puede llamarse un lugar poético (1974: 17).

Ahora bien, impulsar a creer no es lo mismo que mentir. Cuando Joan Fontcuberta –artista, como ya hemos visto, amante de los juegos entre lo que *es* y lo que, pese a no poder ser, *parece ser*– muestra a su sirena del Tormes en una institución como el Museo de Antropología y la rodea de todo un dispositivo académico –desde restos fósiles hasta un nombre científico: *Hydropithecus tormelensis*–, ofrece un constructo tan verosímil que invita a creer [v. la Fig. 116, donde el artista recrea una fotografía en la que se ven los restos de su supuesta sirena, en su día estudiada por el padre Jean Fontana, un nuevo trasunto suyo, como el Ivan Istochnikov al que nos referimos en la p. 218]. Fontcuberta invita a creer como cierto algo *a priori* imposible. En medio de una abrumadora cantidad de datos que refuerzan la apariencia de realidad es donde lo imposible acaba resultando llamativamente transgresor en un ejercicio que, estéticamente, deviene genuinamente fantástico. Explica el comisario Sema D’Acosta que la intervención de Joan Fontcuberta *La sirena del Tormes (Hydropithecus tormelensis)* en el Museo Nacional de Antropología, complemento a la exposición *Imago, ergo sum* (Sala Canal de Isabel II, Madrid, 15/12/2015-27/3/2016; v. D’ACOSTA Y RAMONEDA, 2015), constituye

una simbiosis entre el discurso artístico y el científico que corrobora la importancia que toma el contexto en las estrategias discursivas del autor. Su consecución es posible gracias a la complicidad de las dos instituciones participantes [la segunda a la que se refiere es el Museo de Ciencias Naturales - CSIC, donde se encuentra la intervención *Fauna secreta*], que entienden este tipo de intercambios con el ámbito de la creación un modo provechoso de enriquecer la capacidad crítica de sus visitantes. El objetivo de esta mimetización museográfica es hacer dudar al espectador, ponerlo en alerta para que se detenga con más atención frente a lo que ve. No tanto para poner a prueba su credulidad como para impulsarlo a cuestionarse todo aquello que sobreentiende o da por sentado (FONTCUBERTA Y D’ACOSTA, 2015: 12).

Por tanto, la profunda dimensión ética no solo del trabajo de Joan Fontcuberta, sino de lo fantástico como categoría estética radica en propiciar la capacidad crítica. No se nos puede escapar la ironía de situar el descubrimiento de la sirena en la orilla del río

que hace referencia al pícaro más importante de la literatura española, aquel cuyas andanzas se narran en la novela anónima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554, edición más antigua conocida). Las aventuras del Lazarillo no implican una apología del engaño, sino de la astucia, y de saber encontrar un camino propio; dice el protagonista del ciego a quien acompaña: «Y fue así, que, después de Dios, éste me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir» (ANÓNIMO, 1992: 24). Es esta obra, entonces, un ejemplo en las artes visuales de ese fantástico irónico que defiende David Roas y que relaciona con el escepticismo postmoderno identificado por Linda Hutcheon en *Una poética del postmodernismo (A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction)*, 1988; v. 2014) o que Jean Baudrillard, en *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas (Le Complot de l'art, entrevues)*, 2000; v. 2006), señala como síntoma de una cierta desilusión contemporánea para con el mundo (ROAS, 2014C: 23).

Un proyecto artístico con un planteamiento similar es el *Merrylin Cryptid Museum*, de Alex CF (v. CF, 2019). Aquí también asistimos a un desarrollo narrativo, a la generación de un protagonista ficticio –Thomas Merrylin–, a toda una serie de objetos con apariencia de testimonios de la existencia real de seres imposibles, desde hadas a duendes. Sin embargo, la gran verosimilitud conseguida por Joan Fontcuberta y su confusión entre los planos diegético y extradiegético sitúan a su *Sirena del Tormes* en el plano de lo fantástico, mientras que el menor grado de verosimilitud buscado por Alex CF sugiere emplazar su trabajo en espacios aledaños como el ya comentado *fantasy art* dentro de la categoría estética de lo maravilloso.

Todorov, desde el estructuralismo, propone que el efecto de lo fantástico surge de la vacilación ante lo imposible, de las dudas que suscita –el terreno de la ambigüedad–. En el momento que se toma partido por una explicación, desaparece lo fantástico y aparecen otros espacios: por ejemplo, el de lo extraño si el suceso aparentemente imposible es finalmente asumido como natural, o el de lo maravilloso cuando la explicación, pese a sobrenatural, es aceptada sin mayor tensión. Sin embargo, David Roas advierte que, según esta definición, lo fantástico «queda reducido a ser el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso» (2001B: 16). De hecho, la grandeza de lo verosímil radica en su carácter eminentemente indiciario, ya que no *es*, sino que *parece*. En palabras de Álvaro Pombo en su discurso *Verosimilitud y verdad*:

Lo que interesa destacar en esta inicial contraposición nominal entre verosimilitud y verdad, es que en la noción de verdad se da adecuación entre el entendimiento y la cosa, cuanto más estricta mejor, mientras que en la noción de verosimilitud se da un tipo de adecuación ligera o flotante: un parecido con la verdad que no llega a ser adecuación plenaria. Puestas así las cosas, tendríamos que reservar estrictamente la noción de verosimilitud para las narraciones, y reservar la noción de verdad para todas las maneras de hablar estrictas y rigurosas (2004: 21).

Sin embargo, es ese parecer del arte una verdad en sí misma. Concluye Álvaro Pombo confesando

un primario impulso hacia la verdad, hacia la voluntad de verdad que traspasa la verosimilitud en un auténtico efecto verdad, como un verdadeo de la verdad, como un verdatear de la verdad que diría Zubiri, para alcanzar o tratar de alcanzar una triple verdad poética, narrativa e histórico-narrativa de mi propia existencia y en general de la existencia humana (2004: 39).



Fig. 117. Arnold Böcklin, *La isla de los muertos* (1880).

Lo verosímil deja espacio tanto a lo evidente como a lo imaginado, a lo imposible entre lo posible, y diferenciando el arte de la mentira: «el narrador procura perturbar a su lector, no totalmente, como lo haría un embaucador, sino en el plano estético» (VAX, 1973: 20) –en este caso podemos, por supuesto, sustituir “narrador” y “lector” por “artista” y “espectador”–. Esta cualidad extraña es precisamente la que Walter Schurian destaca del cuadro *La isla de los muertos* (*Die Toteninsel*, 1880; Kunstmuseum Basel, Basilea)¹⁸² [Fig. 117], de Arnold Böcklin, para considerarla una de las piezas

¹⁸² Existen cinco versiones del cuadro: la primera es la citada, conservada en Basilea, obra comisionada por Alexander Günther; del mismo año 1880, hay una segunda copia, reducida en tamaño respecto de la original, efectuada como regalo para Marie Berna y que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York –se da la circunstancia, por cierto, que elementos como el ataúd de esta versión fueron añadidos por el artista a la obra anterior, por lo que a veces son citadas la de Nueva York como primera y la de Basilea como segunda–; la tercera versión, pintada en 1883 para el marchante de Böcklin, Fritz Gurlitt, y tras ser

fundacionales del arte fantástico del mundo contemporáneo: del mismo modo que está representada de forma suficientemente verosímil como para que pueda parecer que tiene un lugar en la realidad tangible, también arrastra la ambigüedad necesaria estando como está inspirada en la utópica Ermenonville de Jean-Jacques Rousseau y remontándose su origen al encargo de una dama que quería un «cuadro para soñar» (2006: 26). La isla, el agua, los portales que alrededor de los cipreses se identifican con criptas, el cielo, la barca, el barquero, todo lo representado en esta pintura es reconocible y factible en el mundo extradiegético. Una composición clásica acorde con toda una tradición pictórica en la que el centro de interés aparece centrado –la propia isla– y enmarcado por un universo que se insinúa y que continúa más allá de los límites de la tela, pero que ya no es más necesario en la descripción –el cielo y el mar, o el lago o el río, faltan datos para precisar más–, el cromatismo dominado por grises oscuros y azules cobalto en contraste con los ocre y los dorados –como sucede en las horas crepusculares–, el detallismo en los elementos que entretienen la mirada en la complacencia contemplativa de un mundo naturalista –las grietas en la roca, la espesura de los árboles, los elementos propios de una barca de remos, etc.–, en este cuadro todos los elementos confluyen en la construcción de una escena verosímil; es decir, de una realidad posible, en nada diferente a la del espectador. Ahora bien, una vez ha hecho de su paisaje un reflejo creíble de nuestro mundo, Böcklin introduce el elemento disonante que convierte la obra en una imagen-rotura: la figura blanca, de pie, antinaturalmente rígida, extrañamente envuelta en algo que recuerda demasiado a un sudario, y el hecho de que es conducida hacia un cementerio, hace pensar al espectador que se encuentra ante la visión escatológica del espíritu de un difunto entrando en el más allá. Por supuesto, el barquero arrastra con él resonancias mitológicas, porque podría hacer pensar en el Caronte grecolatino –el genio que, previo pago de un óbolo, transporta las almas a la otra orilla del río de los muertos–. Sin embargo, más allá de la evocación poética al barquero infernal, nada en la escena ofrece una vinculación iconográfica que permita leerla en clave mitológica y, por tanto, vinculada al arte maravilloso; en cambio, sí que ofrece muchos indicios de un mundo tan cercano al extradiegético que, al superponerse con él e introducir una estremecedora visión sobrenatural, se entiende como fantástica.

propiedad de Adolf Hitler, se conserva actualmente en la Alte Nationalgalerie de Berlín; la cuarta, pintada por motivos económicos, es adquirida por el barón Heinrich Thyssen y es destruida durante un bombardeo de la Segunda Guerra Mundial –esta pieza se conserva en forma de fotografía en blanco y negro–; en 1886 el Museum der bildenden Künste de Leipzig encarga la quinta y última versión.

Son numerosos los artistas que rinden homenaje a la rara capacidad perturbadora de esta obra de Böcklin,¹⁸³ entre los que destacan Fabrizio Clerici con *Las presencias* (*Le presenze*, 1974) [Fig. 118] y H. R. Giger con *Homenaje a Böcklin* (*Hommage à Böcklin*, 1977) [Fig. 119] –el primero en una versión diurna y teatral, aunque melancólica,¹⁸⁴ y el segundo con una traducción a su oscuro universo biomecánico–. Se da la circunstancia de que cada interpretación, alejándose cada vez más de la verosimilitud del primero, se aparta también más de nuestra concepción de lo fantástico. Así, siendo tanto Clerici como Giger artistas más tendentes a lo fantástico que Böcklin, no es precisamente en estas obras donde se adentran más claramente en la fantasicidad: en tanto que esos anclajes al mundo referente que llamamos “verosimilitud” se relajan, las dimensiones estéticas predominantes en *Las presencias* y en *Homenaje a Böcklin* son la de lo insólito y la de lo maravilloso.



Fig. 118. Fabrizio Clerici, *Las presencias* (1974).

Fig. 119. H. R. Giger, *Homenaje a Böcklin* (1977).

¹⁸³ La cantidad de artistas de todos los ámbitos que se han inspirado en *La isla de los muertos* de Böcklin es más que notable. Desde el teatro, con, por ejemplo, la imagen final de *La sonata de los espectros* (*Spöksonaten*, 1907) de August Strindberg, hasta el cine, del cual rescatamos dos títulos bien alejados entre sí: el film *La isla de la muerte* (*Isle of the Dead*, dir. Mark Robson, 1945), enteramente inspirado en la obra de Böcklin, o uno de los escenarios de *Alien: Covenant* (dir. Ridley Scott, 2017). Amén de diferentes textos literarios, como *La Isla de los Muertos* (*Isle of the Dead*, 1969) de Roger Zelazny, incluso existen numerosas obras musicales basadas en las cinco versiones de Böcklin, de entre las que destacamos el poema sinfónico de Serguéi Rajmáninov *Isla de los muertos* (*Остров мёртвых*, Op. 29, 1909) y la reciente ópera lírica de Éva Polgár y Sándor Vály *La isla de los muertos* (*Die Toteninsel*, 2015).

¹⁸⁴ Dice el escritor Julien Green de la obra de Fabrizio Clerici: «cómo es capaz de expresar, con medios tan delicados, la angustia que a todos nos embarga dada la situación en el mundo [...] Se trata de los más hermosos sueños de la angustiosa melancolía universal de hoy» (citado en SCHURIAN, 2006: 78).

Sin embargo, es importante insistir en que no hay que confundir la imagen-rotura fantástica con la verosimilitud combinada a la extrañeza. Esto es lo que, a nuestro entender, sucede con *El mundo de Cristina* (*Christina's World*, 1948; Museum of Modern Art, Nueva York) [Fig. 120], uno de los cuadros más conocidos de Andrew Wyeth, en el que se muestra una muchacha tendida de espaldas al espectador sobre un campo, mirando hacia el camino, la casa y el pajar que están a lo lejos. Dice Walter Schurian, para quien nos encontramos ante un ejemplo de arte fantástico:

No es necesario saber que la muchacha es Christina Olson, vecina inválida y amiga del matrimonio Wyeth, para comprender que la distancia que la separa de su hogar es insalvable.

El verdadero interés artístico de la obra radica en la técnica pictórica, en el trazo. Tras numerosos estudios previos, Wyeth conjura con absoluta exactitud un paisaje sobre el lienzo que resulta de inmediato comprensible. Con todo, el realismo cambia de inmediato a otro plano en una sutil, casi imperceptible suprarrepresentación. Pese a la exactitud de la imagen representada, el autor sabe de sobra que ésta no puede existir como tal. Al plasmar con realismo personas y objetos, sienta las bases para el tipo de contemplación que pretende ver esta naturaleza bajo otra luz.

Esta ambigüedad del mundo plácido y contemplativo resuena en la obra de Wyeth plasmada con técnica y habilidad sublimes. La belleza supone para él un escenario tras el que se esconde la realidad. El artista ha sabido retratar las contradicciones de su país –la inexistencia, por ejemplo, de un idílico espacio rural como el del cuadro– en extraordinarias imágenes. Quien rehúsa sucumbir a su atractivo corre el peligro de renunciar a parte de la realidad (2006: 66).



Fig. 120. Andrew Wyeth, *El mundo de Cristina* (1948).



Fig. 121. Andrew Wyeth, *Invierno 1946* (1946).

Un planteamiento visual similar al de *El mundo de Cristina* es el que sigue Andrew Wyeth en la también inquietante obra titulada *Invierno 1946* (*Winter 1946*, 1946; North Carolina Museum of Art, Raleigh) [Fig. 121], donde, el artista ofrece una imagen totalmente

verosímil –un paisaje cercano y un chico corriendo– que, sin embargo, sugiere una vaga, ambigua y difícil de explicar sensación de distorsión, de algo que no encaja. ¿Qué hace un joven que parece salido de la carlinga de una avioneta corriendo por los campos? En el caso anterior, ¿qué ha llevado a la tal Cristina a estar tendida entre la hierba? El espectador, al empatizar tanto con el mundo descrito tan verosímelmente en ambas obras, como con la melancolía y el desasosiego que sugieren ambas figuras, desvalidas y solitarias, solícitas en demanda de auxilio, se encontraría dentro del marco necesario para que aconteciera lo fantástico. Sin embargo, y en este sentido, no podemos compartir la interpretación de Schurian cuando escribe sobre *El mundo de Cristina*, ya que en ninguna de las dos obras se da la aparición de lo imposible –ni tampoco hay ningún indicio que haga pensar en que asistimos al momento posterior a su desaparición– y, por tanto, no se erigen en imagen-rotura fantástica.



Fig. 122. Jeff Wall, *El picnic de los vampiros* (1991).

La descripción de la cotidianidad es, sin duda, un recurso importante a la hora de alcanzar la verosimilitud –aunque, como vemos a través de los distintos ejemplos expuestos, no el único–. Así, es fácil atribuir a la vulgar cotidianidad de tantos personajes brujeriles en los grabados de Goya la capacidad para que sus imposibles resulten verosímiles, o son terribles los monstruos de la fotografía de Jeff Wall *El picnic de los vampiros* (*The Vampire's Picnic*, 1991; National Gallery of Canada, Ottawa) [Fig. 122] precisamente por vulgarmente cercanos. Otro interesante ejemplo vampírico es el film *La novia ensangrentada* (dir. Vicente Aranda, 1972), título de culto del fantaterror español. Adaptación libre de la novela corta de Sheridan Le Fanu *Carmilla* (1872), trae la acción de la narración a la contemporaneidad de los años setenta del siglo XX en una puesta en escena altamente verista que evita todos los tópicos góticos del género de vampiros

–presentes, en cambio, en otras versiones, como *La maldición de los Karnstein (La cripta e l'incubo*, dir. Thomas Miller, pseudónimo de Camillo Mastrocinque, 1964)–; por otro lado, las escenas en las que lo Otro se manifiesta con más intensidad se resuelven mediante potentes imágenes de alto contenido experimental. En esta línea, Christopher Frayling recuerda en el prefacio de su libro *Vampyres: Genesis and Resurrection from Count Dracula to Vampirella*:

An article in *The Bookman* magazine suggested that it was high time to get away from forests and castles and crucifixes and decadent aristos of both genders who liked their drink to be served at body temperature: We need horrors that survive modern plumbing and the brilliance of electric light (2016: 8).

En otras palabras, Frayling pone de manifiesto la necesaria actualización que requiere la verosimilitud, ya que el reconocimiento de los mecanismos de la ficción –sean narrativos o visuales– tienden a desactivar sus efectos; así lo constata David Roas, invocando a Jorge Luis Borges, al hablar sobre la necesidad del miedo dentro de la categoría estética de lo fantástico:

Así pues, si bien es innegable que los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del lector. «Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector» (ROAS, 2011B: 94; la cita corresponde a BORGES, 1989: 191).

Obligando a puntos de vista distintos de aquellos sugeridos o impuestos por la convención, lo fantástico se adentra en una especie de reverso invisible e imposible de lo visible y posible; afirma Louis Vax:

es indudable que lo fantástico está presente con mayor intensidad en las imágenes que escapan casi completamente a lo maravilloso tradicional. El misterio que cesa de concentrarse en formas convenidas, se diluye en la totalidad del paisaje, y revela, liberado de las expresiones convencionales, lo que permanecía en el fondo; el alma secreta de las cosas (1973, 56).

Por su parte, sentencia Northrop Frye: «La literatura [y el arte en general, añadimos], como la matemática, es un lenguaje, y un lenguaje en sí mismo no representa ninguna verdad, aunque pueda suministrar el medio para expresar un número ilimitado de

verdades» (citado en TODOROV, 2009: 12). Dicho de otro modo, lo fantástico es un lenguaje que atiende al misterio de la realidad.

Constatamos en el presente apartado como la verosimilitud en el arte fantástico deviene el complemento necesario a una representación de la realidad que, como venimos defendiendo, es necesaria para que pueda darse la categoría estética de lo fantástico. En otras palabras, el realismo establece el marco, el límite visual que la verosimilitud, en su potente capacidad para hacer creíble y dolorosamente factible lo imposible, rompe –aunque pudiera parecerlo, no defendemos la paradoja que constituiría una verosimilitud que niega la realidad a la que teóricamente sirve, sino, precisamente, un imposible que se revela valiéndose de los mecanismos de la verosimilitud–. En este punto la imagen-rotura encuentra en el motivo literario de la transgresión del marco no solo uno de los temas recurrentes de lo fantástico, sino una metáfora de sus propios mecanismos como constructo cultural de la contemporaneidad orientado a poner en crisis la idea convencional de realidad. Patricia García, cuyas investigaciones son de referencia por lo que respecta al estudio de la relación entre lo fantástico y el espacio, en el artículo “The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression as a Phenomenon of Space” identifica como distorsión del espacio paradigmática lo que denomina “agujero fantástico”:

The fantastic hole can be understood as a heterotopic figure in that it is the physical form of the non-empirically perceptive or rationalised: that which does not fit within a given socio-cultural frame. Furthermore, it is a liminal space which transgresses binaries, articulating absence and presence, oscillating between the lack of meaning and the excess of it (GARCÍA, 2013D).¹⁸⁵

Así, cuando Apel·les Mestres ilustra el siguiente fragmento de *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1884) [Fig. 123], de Benito Pérez Galdós, además de mostrar una imagen fantástica, lega lo que para nosotros es una explicación precisa sobre el funcionamiento de la fantasticidad:

Calló el viejo y siguió mirando la figura, que de agradable se hizo repentinamente espantosa, porque sus ojos echaron llamas, su nariz tomó las dimensiones de elefantina trompa, y su mano soltó el bastón de mando para echarse fuera del cuadro.... La mano, sí, se echó fuera del cuadro, y todo el cuerpo del Rey salió en

¹⁸⁵ V. también los artículos “El espacio como sujeto fantástico: el ejemplo de *Los palafitos* (Ángel Olgoso, 2007)” (GARCÍA, 2013B) y “La «frase umbral»: desliz al espacio fantástico” (GARCÍA, 2013C), y el libro *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (GARCÍA, 2015B).

seguida cual si traspasase el umbral de una puerta. D. Felicísimo retrocedió sintiendo que su valor se extinguía, que sus bríos se aplacaban, que toda su sangre se congestionaba en el corazón. Vio venir la horrenda estampa del Rey cubierto de galones y cruces; vio que el brazo se extendía, que la mano se alargaba y le cogía por la muñeca, a él, el pobre anciano flaco y canijo; sintió que aquella mano pesada como el sueño y más fría, mucho más fría que el mármol apretaba sus huesos hasta deshacerlos, mientras los ojos fulgurantes del Deseado le traspasaban con mortífero rayo. El pobre anciano no podía gritar, ni desprenderse de aquella tenaza, ni siquiera encomendarse a Dios, porque había en su mente una perturbación horrible y se volvía tonto. La imagen infernal no solo le atenazaba sino que se le llevaba consigo, empujándole a profundidades negras abiertas por el delirio y pobladas de feos demonios (2006: XVIII).



Fig. 123. Apelles Mestres, ilustración para *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1884).

Fig. 124. Lola Anglada, ilustración para *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (ed. 1927).

Independientemente del medio expresivo y del género artístico o narrativo, a menudo hemos visto personajes y seres saliendo de sus marcos: en el film *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, dir. Woody Allen, 1985) alguien sale de la pantalla de cine, como en *The Ring* (*El círculo*) (リング, dir. Hideo Nakata, 1998) sucede lo propio con el espectro que surge de la pantalla de televisión, o como en la ilustración de Mikel Jaso ya comentada son unos tentáculos los que emergen de la pantalla de un ordenador [Fig. 25, p. 107]. La protagonista de la citada novela *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* trasciende la realidad cotidiana encontrando un acceso a otro mundo donde los demás solo verían la realidad cotidiana como frontera –Lola Anglada representa el momento de tránsito en una de sus ilustraciones para la novela de Lewis Carroll en una edición de 1927 [Fig. 124], idea que en la secuela *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871)

se concreta en la imagen del marco-límite del espejo convertido en marco-portal –símbolo del paso entre mundos explotado visualmente por Jean Cocteau en las películas *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1932) y *Orfeo* (*Orphée*, 1950)–. Se trata de distorsiones entre unos espacios y otros que ya se encuentran en *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656; Museo Nacional del Prado, Madrid), aunque dentro de otros planteamientos estéticos [Fig. 125]:

La convención señalizadora y delimitadora del marco de los cuadros –y de los espejos– sirve para señalar el territorio del espacio escópico, indicando dónde empieza y dónde acaba la ilusión. Por ello ha llamado Rosolato al encuadre “significante de demarcación”, porque establece una frontera entre dos realidades: entre el espacio físico que rodea al observador y el espacio del espectáculo que se le propone a su vista, entre la realidad y su representación (GUBERN, 2003: 168-169).



Fig. 125. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656).

Fig. 126. *El desprecio* (dir. Jean-Luc Godard, 1963).

No debe extrañar, pues, que los relatos y las imágenes en las que ese marco es transgredido resulten, en general, tan desasosegantes.¹⁸⁶ Y doblemente fantásticas: en

¹⁸⁶ Incluso cuando se construyen atmosferas de signo distinto, como el sutil erotismo de la narración de Théophile Gautier “Onfale, historia rococó” (“Omphale: La Tapisserie amoureuse, histoire rococo”; 1834), considerado escrito *à la Hoffmann* precisamente por seguir los modelos fantásticos del escritor alemán, y donde explica la historia de un joven iniciado en los misterios del amor y el sexo por la dama representada en un tapiz. Por otro lado, es precisamente la transgresión del marco lo que potencia el animismo icónico de relatos paradigmáticos sobre retratos vivos como “El retrato oval” (“The Oval Portrait”, 1842) de Edgar Allan Poe, o *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890) de Oscar Wilde. Según Román Gubern: «En nuestra cultura racional e ilustrada contemporánea, la imagen no ha perdido todavía su turbador carácter ectoplasmático, como prueba la fotografía del ser amado que muchas personas llevan en sus carteras y que para ellas es mucho más que un trozo de papel. O como lo prueba también la resistencia de la mayor parte de individuos a romper o pisotear la imagen de la madre, o de los hijos, o una estampa

primer lugar, porque, en el universo diegético, a menudo implican una afrenta a lo posible; en segundo lugar, porque en el extradiegético ponen en entredicho uno de los fundamentos del modo en el que una forma artística tan importante como la pintura se da a ver, es decir, enmarcada con un artefacto que oculta el artificio. Lo representado en la tela es una ilusión que el marco, en tanto que reborde instrumental, oculta –impide que se vean los bordes de la tela, los rastros de la imprimación, los clavos en el bastidor, etc.–, y que, en tanto que estrategia conceptual, preserva los límites entre los mundos de dentro y de fuera de la tela. El marco es, probablemente, uno de los elementos que mejor explica la forma de entender la verosimilitud en occidente –ocultando la realidad física de la factura que permite la ilusión–, distinta de la de tantas tradiciones orientales: por ejemplo, si en el teatro de marionetas europeo normalmente se ha evitado mostrar a los marionetistas, en el teatro de marionetas tradicional japonés *bunraku*, cuya forma actual es fijada durante el siglo XVIII, la marioneta, que suele tener un metro de altura, es movida por diversos marionetistas –tres, usualmente, y vestidos de negro– que actúan con ella en el escenario. En este sentido, se establece una estimulante correspondencia entre el artificio mostrado en *Las Meninas* y el inicio del film de Jean-Luc Godard *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963), cuando se revela lo que en el cine clásico siempre permanecería invisible: la cámara. Una correspondencia entre dos obras que, por supuesto, no son fantásticas, pero que nos permiten ahondar en las implicaciones culturales de romper con el marco que tan a menudo se dan en lo fantástico. Explica Román Gubern:

La atribución de existencia real a la imagen desborda el marco de las imágenes personales, como demuestra la bella leyenda del pintor chino retenido en palacio por el emperador, quien para escapar pintó con gran exactitud un paisaje de su provincia natal, se introdujo en él y se perdió en el horizonte, en una curiosa premonición de nuestra realidad virtual (2003: 63).¹⁸⁷

A partir de esta idea de la rotura del marco, en el primer apartado del capítulo siguiente, titulado “3.2.1. Asomarse a lo Otro”, examinamos el motivo de la ventana como introducción al concepto de aparición imposible, una de las claves del arte fantástico.

religiosa, porque tampoco para ellos es un mero trozo de papel con manchas. Estas actitudes constituyen una actualización, en el mundo laico, del eco animista que les llega de un pasado remoto, dominado por el pensamiento mágico» (2003: 64). Sobre la cuestión de los cuadros vivientes, v. el cap. “Image as Motif: The Haunted Portrait” en ZIOLKOWSKI, 1977: 78-148.

¹⁸⁷ Para un estudio sobre lo virtual y sus relaciones con la cultura contemporánea, v. el volumen de Teresa López-Pellisa *Patologías de la realidad virtual: Cibercultura y ciencia ficción* (2015B).

3.2. CONDICIÓN FORMAL: *EPÍPHASIS* Y *APHÁNISIS* DE LO IMPOSIBLE

3.2.1. Asomarse a lo Otro¹⁸⁸

«Em fa més llàstima –escriu Pessoa– els qui somnien allò que és probable, legítim i a prop, que no pas els qui somnien allò que és allunyat i estrany. Els qui somnien a l’engròs, o bé són orats, i es creuen allò que somnien i són feliços, o bé són simples somiejaires, per els quals el somieig és la música que els bressola sense dir-los res. Ara, qui somnia allò que és possible té la possibilitat real de la veritable desil·lusió..., perquè viu sotmès a les contingències d’allò que passa».

Antoni Llena, “Art i realitat” (*La gana de l’artista*, 1999).

Asimilado el concepto genérico de lo interior a ese hogar que tanto los antropólogos, como los historiadores de las religiones y los expertos en iconografía y simbolismo asocian al centro de la comunidad, de la familia y del individuo, el *caput mundi* al cual regresar como es afán encendido del Odiseo homérico¹⁸⁹ no es extraño que aberturas como ventanas y puertas devengan a lo largo del tiempo imagen arquetípica de la tensión entre lo exterior y lo interior no solo en un sentido literal sino también y sobre todo figurado.¹⁹⁰ Una tensión que, como veremos, permite la plasmación visual de lo Otro necesario en el arte fantástico.

Partiendo del tópico literario, pictórico y cinematográfico de la doncella medieval que mira hacia el infinito desde la más alta ventana de la más alta torre, siempre ansiando un cambio vital que a menudo pasa por el regreso de un amado enviado muy lejos a lidiar con terribles peligros, la ventana es ese espacio desde el cual esperar la novedad y la diferencia –e incluso, ya en la modernidad, desde el cual observar la ciudad y el devenir contemporáneo, como sucede en tantos ejemplos, sean literarios, como *La atalaya del primo* (*Des Veters Eckfenster*, 1822), de E. T. A. Hoffmann, o cinematográficos, como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, dir. Alfred Hitchcock, 1954)–. La princesa se

¹⁸⁸ El presente apartado, en parte, constituye una ampliación del artículo “La ventana como límite entre lo posible y lo imposible en el arte fantástico” (v. PARRAMON, 2019B).

¹⁸⁹ «[Calipso] retiene al infeliz, que se lamenta, y una y otra vez lo embelesa con suaves y taimadas palabras para que se olvide de Ítaca. Por su parte, Odiseo, que anhela incluso el ver el humo que se levanta de su tierra, siente deseos de morir» (I, 50; HOMERO, 2004: 43). V. el cap. “El retorno al hogar: la Odisea” en BALLÓ Y PÉREZ, 2010: 28-41.

¹⁹⁰ V. el artículo “Habitaciones con vistas: Pulsión escópica a través de la ventana” (CACHORRO FERNÁNDEZ, 2015).

transforma en un hombre joven de clase media en la poética pintura de Roger Elias *La galería* (*La galería*, 1929; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona) [Fig. 127], cuya composición ofrece una horizontal en la que se sucede todo lo cotidiano a través de los objetos de una humilde mesa contrastada con la vertical de esos ventanales que dan título al cuadro y que el protagonista observa con el deseo de quien aguarda algo distinto, que habrá de emerger de esa confusión que es la ciudad moderna. Esperar el cambio para bien o para mal, porque, sea como sea, lo que es seguro es que desde el exterior se transformarán las rutinas y certezas del interior. Expresa ese temor implícito C. D. Cavafis en su poema “Las ventanas” (“*Τα Παράθυρα*”, 1903), en cuyos versos pasa de la asociación de la ventana con el consuelo con el que aliviar la asfixia de unos interiores angustiosos a la dificultad de encontrarla –como suele suceder con todo aquello importante en la vida–, para acabar concluyendo que, quizá, las novedades con las que iluminaría la existencia del narrador resultarían excesivamente transformadoras:¹⁹¹

En estas alcobas oscuras, donde paso
días de angustia, vago de arriba abajo
buscando las ventanas. –Cuando se abra
una ventana tendré consuelo–.
Pero las ventanas no aparecen o no puedo
encontrarlas. Mejor quizá no hallarlas.
Quizá la luz sería una nueva tiranía.
Quién sabe qué de nuevo nos traería (1994: 106).

No es esta imagen de Roger Elias, sin embargo, desasosegante en el sentido duro de lo fantástico; ciertamente, muestra la ventana como transición entre la seguridad del hogar y la anhelada y a la vez temida transformación prometida en el exterior, pero no pone en crisis ninguna idea sobre la realidad. Sí lo hacen, en cambio, las múltiples ventanas que el escritor y dibujante chicaguense Edward Gorey publica en 1963 en los libros *Los pequeños macabros* (*The Gashlycrumb Tinies*), *El dios de los insectos* (*The Insect God*) y *El ala oeste* (*The West Wing*), agrupados en forma de tríptico bajo el título genérico *La fábrica de vinagre: tres tomos de enseñanza moral* (*The Vinegar Works: Three Volumes of Moral Instruction*). El tercero de estos libros consiste, precisamente,

¹⁹¹ Si la perspectiva interior-exterior es la de estos ejemplos, la inversa exterior-interior es la que ofrece Charles Baudelaire en el poema en prosa “Las ventanas” (“*Les fenêtrés*”, 1869), donde tal obertura –incluso cerrada–, contemplada desde fuera, supone un acicate para la imaginación: «El que mira desde afuera por una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrante, que una ventana iluminada con una vela. Lo que puede verse al sol es siempre menos interesante que lo que sucede tras un cristal. En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, sufre la vida» (2009: 165-166).

en una colección de siniestras imágenes de habitaciones. En sus páginas, para recrear una opresiva sensación de extrañeza, el artista a menudo echa mano del recurso visual que comentamos: la ventana como elemento de distorsión radical entre lo que está fuera y lo que está dentro. Así, por ejemplo, en una de esas desasosegantes estancias [Fig. 128] muestra tras los cristales a una figura de aspecto fantasmal, hierática en el mutismo de su inexpresividad, pero al mismo tiempo, a juzgar por su posición a un lado de la ventana, inequívoca y peligrosamente al acecho; por si tal presencia no fuera suficientemente inquietante, todavía resulta más ominosa, si cabe, en el momento en el que el espectador establece algún tipo de relación entre ella y una pequeña nota tirada en el suelo de la estancia, por lo demás, vacía: ese exterior incontrolable y amenazador cuenta con un vínculo en el interior, que quizá ya no será tan seguro, y todo gracias a esa transparencia entre mundos que es el ventanal acristalado.

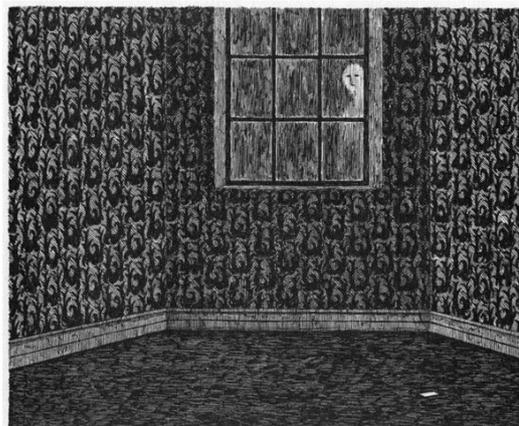
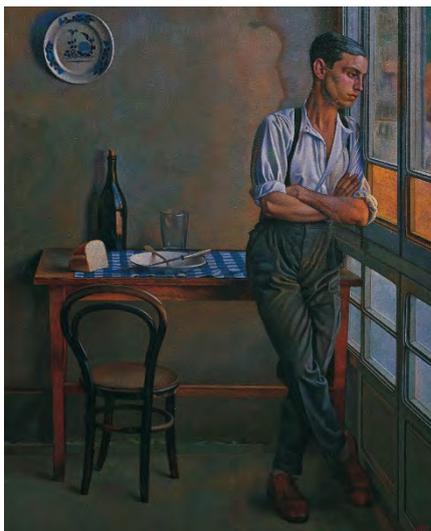


Fig. 127. Feliu Elias, *La galería* (1928).

Fig. 128. Edward Gorey, s/t (figura tras el ventanal)
(*El ala oeste*, 1963).

Para estudiar una de las imágenes posibles de lo fantástico, de entre las ventanas representadas en el arte como metáfora de la tensión entre lo interior-conocido y lo exterior-desconocido –la de Feliu Elias, por ejemplo– deberemos aislar aquellas que implican un escándalo ontológico –como la de Edward Gorey–. De hecho, si la ventana ofrece una mirada hacia lo desconocido, no resulta extraño que eso desconocido pueda ser lo radicalmente distinto, lo Otro –sea cual sea su forma, como sucede, por ejemplo, en *Amor y muerte* (1895; Hemeroteca Nacional, México D. C.), de José Guadalupe

Posada, donde la alteridad radical se revela como la irónica alianza entre el amorcillo y la parca [Fig. 129]—. Nos referimos, por supuesto, a lo imposible que irrumpe con su particular capacidad problematizadora.



Fig. 129. José Guadalupe Posada, *Amor y muerte* (1895).

En la narración de Alekséi Konstantínovich Tolstói “La familia del Vourdalak” —publicada en francés por su autor en 1839 bajo el expresivo título “La Famille du Vourdalak: Fragment inédit des Mémoires d’un inconnu”, especialmente adecuado para una búsqueda como la nuestra sobre lo fantástico— lo más terrible es que lo exterior entra en casa. Lo exterior radical, lo Otro definitivo, es decir, lo monstruoso, penetra lo interior, el lugar de lo humano por excelencia. En este caso, el monstruo es el patriarca de una familia eslava que regresa a casa *in extremis* cuando expira el plazo que él mismo había establecido con los suyos para distinguir si volvía aún como cazador de vampiros, llamados en sus tierras *vourdalaks*, o ya como nuevo chupasangre; el narrador contempla las dudas de unos y otros, al principio con el escepticismo de un viajero típicamente ilustrado, pero tras diversas situaciones que se organizan narrativamente en un *crescendo* que va desde la duda razonable hasta la evidencia más horrible, es capaz de constatar que quién está actuando como vampiro aniquilador es nada más y nada menos que el *pater familias* de la familia patriarcal y dentro de su propia casa. Es decir, “el centro del centro y en el centro”, podríamos decir, y sin ánimo de hacer juegos de palabras, en tanto que Gorcha representa el núcleo de una cierta organización familiar alrededor de la cual pivota

toda una organización social y que actúa en su lugar natural, e incluso totémico, la casa familiar.

En este argumento queda patente la deuda de Alekséi Konstantínovich Tolstói con el padre Augustin Calmet, abad de Senones, de quien el autor ruso conoce el *Tratado sobre los Vampiros (Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie &c., 1751; v. 2007)*, donde ya se habla de vampiros especializados en volver a sus antiguos hogares para alimentarse de sus familiares:

Hace alrededor de quince años que un soldado que estaba de guarnición, hospedado por un campesino *haidamaque*, en la frontera de Hungría, vio entrar en la casa, cuando estaba sentado a la mesa con su anfitrión, a un desconocido que se sentó también a la mesa con ellos. El dueño de la casa fue extrañamente asustado de ello, lo mismo que el resto de la reunión. El soldado no sabía qué pensar, ignorante como estaba de la cuestión. Pero, habiendo muerto el amo de la casa al día siguiente, el soldado se informó de lo que era. Le dijeron que era el padre de su huésped, muerto y enterrado hacía más de diez años, quién así había venido a sentarse a su lado, y le había anunciado y causado la muerte (CALMET, 2009: 55).

A lo largo de todo el relato son precisamente los momentos en los que Gorcha se encuentra tras las ventanas, merodeando en el exterior nocturno, cuando el narrador siente el azote de lo extraño: «No había nadie en la habitación, pero mirando hacia la ventana pude distinguir perfectamente al viejo Gorcha que, desde el exterior, me contemplaba a través de los cristales, dirigiéndome una mirada espantable» (TOLSTÓI, 1996: 236). La noche siguiente vuelve a verlo: «Cuando el sueño empezaba a entorpecer mis sentidos, noté, como por instinto, la proximidad del anciano. Abrí los ojos y vi su cara, lívida, contra mi ventana» (1996: 239). De nuevo, la tercera noche: «También me pareció, durante un momento, ver la cara de Gorcha en mi ventana, pero no pude asegurarme de si era realidad o producto de mi imaginación, porque aquella noche la luna estaba velada» (1996: 240). Incluso lo ve en compañía: «Permanecí allí, delante de ella, sin saber qué decirle, cuando de pronto observé que temblaba, mirando horrorizada hacia la ventana. Yo miré en la misma dirección y vi, distintamente, la cara inmóvil de Gorcha, observándonos desde el exterior» (1996: 242). Y, finalmente, tiempo después, cuando vuelve a reencontrarse con la hermosa hija de Gorcha, Sdenka, pero esta vez el viejo vampiro no está solo:

Mi mirada cayó sobre la ventana y entonces vi al infame Gorcha, apoyado en una estaca ensangrentada, que me miraba con sus ojos de hiena. En la otra ventana estaba Jorge que, en aquellos momentos, se parecía a su padre de un modo espantoso. Los

dos daban la impresión de espiar mis movimientos, y yo no dudé ni un segundo que se abalanzarían sobre mí a la menor tentativa de huida (1996: 251).



Fig. 130. *Las tres caras del miedo* (dir. Mario Bava, 1963).



Fig. 131. “La familia Vourdalak” (*El quinto jinete*, ep. 1, 1975).

Dejando aparte la versión cinematográfica dirigida por Giorgio Ferroni, *La noche de los diablos* (*La notte dei diavoli*, 1972), cuya ambientación es contemporánea y, en cuanto al argumento, notablemente distinta del original literario, en las otras dos adaptaciones a la pantalla de “La familia del Vourdalak”, ambas situadas como en el texto a mediados del siglo XVIII, también se utiliza el uso de la ventana como recurso visual para señalar el elemento fantástico: el chupador de sangre, representación de lo imposible. En *Las tres caras del miedo* (*I tre volti della paura*, dir. Mario Bava, 1963), donde el director adapta tres narraciones de terror, el segmento dedicado a la obra de Alekséi Konstantínovich Tolstói encuentra su momento culminante tanto en lo narrativo como en lo visual con la imagen del fragmento literario que acabamos de citar, aunque aquí, junto a Gorcha (interpretado nada más y nada menos que por el icónico Boris Karloff), en vez de Jorge (Glauco Onorato), aparecen los rostros también cadavéricos de su nuera aquí llamada María (Rica Dialina) y su nieto Iván (no citado en los créditos) [Fig. 130]. En el episodio que le dedica al relato la serie de televisión *El quinto jinete* (dir. José Antonio Páramo, 1975-1976),¹⁹² las escenas alrededor de la espera de Gorcha (Ramón Durán), que en el texto transcurren fuera de la casa, en este caso se trasladan al interior, constituyendo la ventana el lugar a través del cual sus hijos Jorge (Vicente Cuesta), Pedro (Antonio del Real) y Sdenka (Charo López), y su nuera aquí llamada Katia (Concha Leza)

¹⁹² Cap. 1, titulado “La familia Vourdalak” y emitido por primera vez en octubre de 1975.

canalizan la ansiedad por una situación que no solo es de simple espera, sino de necesidad de saber si del exterior regresa un padre o llega un demonio [Fig. 131].

De hecho, el tema del umbral en general, y de las puertas y las ventanas en particular, es recurrente en el género de las narraciones sobre vampiros, ya que un cierto canon establece que el monstruo no puede entrar en el hogar de su víctima sin invitación. Matthew Bunson sintetiza la cuestión en el correspondiente epígrafe de *The Vampire Encyclopedia* (1993):

Threshold. An entrance that vampires cannot cross without the express permission of the occupant. This means that people remain safe as long as they do not provide hospitality for the undead. Once entry has been secured, however, it is difficult to be rid of the guest. Normally vampires are invited into abodes because no one has recognized their true natures. Once inside, the vampires use its formidable powers to its own advantage. The concept of the threshold in vampire lore probably evolved out of the Christian tradition that the devil cannot go where he is not welcome (1993: 254).



Fig. 132. Mike Mignola, *Drácula de Bram Stoker* (1992).

Fig. 133. *Drácula* (dir. John Badham, 1979).

Así, la puerta o la ventana consisten en barreras para los chupadores de sangre no tanto porque impliquen desafíos físicos a su fuerza antinatural, sino porque suponen límites sobrenaturales alrededor del hogar o del lugar habitado. Los ejemplos en la literatura, el cine y la televisión son numerosísimos: desde el poema *Christabel* (Samuel Taylor Coleridge, 1816) a la citada novela *Drácula* –a modo de ejemplos, recordamos dos momentos especialmente potentes visualmente en dos de sus adaptaciones: por un lado, la versión en cómic de Mike Mignola del ya citado film *Drácula de Bram Stoker* (dir. Francis Ford Coppola, 1992), y por el otro, el *Drácula* (*Dracula*, dir. John Badham, 1979), en sendos momentos en los cuales el vampiro se revela a través del ventanal de su víctima [Fig. 132 y Fig. 133]; también recordamos la significancia argumental que se da al motivo de la invitación en la adaptación televisiva de la BBC (*Dracula*, cread. Mark

Gatiss y Steven Moffat, 2020), especialmente en la confrontación entre el vampiro y las monjas a las puertas del convento—, pasando por films como *Jóvenes ocultos* (*The Lost Boys*, dir. Joel Schumacher, 1987) y series televisivas como *Buffy, cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, cread. Joss Whedon, 1997-2003), *True Blood* (cread. Alan Ball, 2008-2014) o *Crónicas vampíricas* (*The Vampire Diaries*, cread. Julie Plec y Kevin Williamson, 2009-2017). De hecho, el concepto de la invitación necesaria es tan popular y recurrente en el género que incluso se convierte en el título de la novela sueca *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, 2004), de John Ajvide Lindqvist, así como de sus dos adaptaciones cinematográficas homónimas, la sueca de 2008 dirigida por Tomas Alfredson y la estadounidense (*Let Me In*) a cargo de Matt Reeves y de 2010.

Algunos de los momentos más escalofriantes de los dos episodios de la miniserie de terror *El misterio de Salem's Lot* (*Salem's Lot*, dir. Tobe Hooper, 1979) son los protagonizados por los hermanos Ralphie y Danny Glick (Ronnie Scribner y Brad Savage, respectivamente) cuando, en forma vampírica, solicitan poder entrar en las habitaciones de sus víctimas: primero Ralphie visita a su hermano mayor en su cuarto, y luego vuelve a hacerlo en el hospital; una vez fallecido, Danny se presenta en el dormitorio de su amigo Mark Petrie (Lance Kerwin). En las tres escenas el planteamiento visual es el mismo: planos del infortunado anfitrión alternados con planos de la ventana, cuyo exterior cubierto de una niebla a todas luces antinatural da paso al vampiro flotando en el aire, vestido con pasmosa cotidianidad en el caso de Ralphie, que lleva un pijama, mientras que Danny se presenta con su pulcro traje funerario, y acercando los dedos a los cristales para llamar insistentemente con golpecitos y arañazos.¹⁹³

Estos tres momentos de *El misterio de Salem's Lot* resultan tan verdaderamente icónicos en el imaginario popular de finales de los setenta y principios de los ochenta —la serie se estrena en España el 31 de mayo de 1982— que es relativamente fácil encontrar referencias a lo que en ellas se muestra incluso fuera de la literatura especializada. Por ejemplo, Steven Schlozman, psiquiatra y profesor en Harvard, dedica al tema uno de los artículos del espacio web de la revista *Psychology Today*, una publicación en principio poco dada a la ficción sobre vampiros. Del texto, extraemos el siguiente fragmento, especialmente elogioso:

¹⁹³ Tal como suele suceder en el género del terror, donde la música juega un papel emocional y anticipatorio destacado, la insistente e inquietante banda sonora de Harry Sukman incrementa el efecto ominoso de las tres escenas en el espectador.

And in a movie that has taken its time, that has built tension as it seems all good 70's and 80's horror is especially capable, we see, slowly, through fog and darkness, the little kid floating outside his brother's second story window. The little kid's eyes are green and glowing, and he looks like he is treading the air as if it is water. It almost looks fun, the way he's just floating out there. But then his nails, preternaturally long for a boy who seems to otherwise maintain pretty good hygiene, scrape along the windowsill of the bedroom that he once shared with his brother. "Let me in", he hisses. And his brother opens the window (2011).

Tal es la fuerza visual de estas imágenes, que en el relato "Tópicos" (*Distorsiones*, 2010), David Roas les ofrece un claro homenaje:

La imagen del niño-vampiro asoma inevitablemente en mi memoria. Lo veo flotar en el vacío, envuelto en la niebla, mientras sus uñas arañan el cristal y despiertan a su amigo. El niño, al verlo, se levanta de la cama y, con una gran sonrisa, lo invita a entrar (2010G: 169).

Curiosamente, sin embargo, de los tres momentos tan solo dos aparecen explicitados en la novela homónima –como sucede con la serie, el título en inglés *Salem's Lot* se convierte en la traducción española en *El misterio de Salem's Lot*– de Stephen King, publicada en 1975, y adaptada a la pequeña pantalla mediante el guion de Paul Monash. Las dos visitas de Ralphie a Danny en el texto de King se deducen por los acontecimientos que rodean a la desaparición del primero y a la consiguiente enfermedad y muerte del segundo, mientras que es la tercera escena, la del Danny vampiro intentando entrar en el dormitorio de Mark, la que se describe en la novela y en la que se basarán narrativa y visualmente los tres momentos televisivos:

Algo le había despertado.

Se quedó en la oscuridad palpitante, mirando el techo.

Un ruido. Se oía un ruido. Pero la casa estaba en silencio. Otra vez. Como si rascaran.

Mark Petrie se dio la vuelta en la cama y miró por la ventana, y ahí estaba Danny Glick con los ojos fijos en él a través del cristal, con la cara de una palidez sepulcral, los ojos desencajados y enrojecidos. Tenía los labios y el mentón embadurnados con alguna sustancia oscura, y cuando vio que Mark le miraba le sonrió, mostrando unos dientes horriblemente largos y agudos.

—Déjame entrar —susurró.

[...]

Claro. Uno tiene que invitarles a entrar, pensó Mark (1993: 295-296).

Las dos escenas del pequeño Ralphie se presentan compositivamente del mismo modo: el ventanal flanqueado por las cortinas, el interior a oscuras y el exterior iluminado tenuemente por la niebla, con el vampiro visto desde el punto de vista de la víctima en la

cama –al menos mientras permanece tras los cristales–, relativamente alejado [Fig. 134 y Fig. 135]. En la tercera secuencia el plano del ventanal es más abierto, de manera que se puedan apreciar la afición a los posters, carteles y figuras de monstruos clásicos que caracteriza al joven Mark, y el vampiro que aparece entre la niebla se vuelve a ver desde una cierta distancia [Fig. 136]; sin embargo, esta vez, alternados con planos de las reacciones de la víctima, se dará paso a desagradables primeros planos del rostro vampírico de Danny [Fig. 137].¹⁹⁴



Fig. 134. *El misterio de Salem's Lot* (ep. 1, 1979).



Fig. 135. *El misterio de Salem's Lot* (ep. 1, 1979).



Fig. 136. *El misterio de Salem's Lot* (ep. 2, 1979).



Fig. 137. *El misterio de Salem's Lot* (ep. 2, 1979).

¹⁹⁴ De modo distinto y con menos fuerza visual se resuelven estos momentos de la narración en la segunda versión televisiva de la novela de Stephen King, titulada sencillamente *Salem's Lot* y dirigida en 2004 por Mikael Salomon: el ataque a Danny Glick (André de Vanny) por parte de su hermano Ralphie (Zac Richmond) acontece en el hospital, apareciendo el pequeño Ralphie, ya vampiro, tras las cortinas de plástico de la cama; en cuanto a la visita de Danny en forma vampírica al dormitorio de Mark Petrie (Dan Byrd), esta sí acontece con la ventana de por medio, pero más rápidamente y sin insistir como en la versión de Hooper en el espanto implícito –y fantástico– de ver una figura flotando tras los cristales.

En cualquier caso, en las tres escenas los amplios ventanales, con cristales suficientemente grandes y listones convenientemente estrechos, actúan como abertura, como grieta, entre el interior cotidiano y convencional de la vida ordinaria y un exterior invadido por lo sobrenatural. Es decir, son espacios en los que los límites entre lo posible y lo imposible se difuminan.

Por otro lado, hay que recordar que, en general y a nivel simbólico, esta abertura arquitectónica se relaciona con la luz y el paso de lo sobrenatural (BIEDERMANN, 1993: 474), especialmente en el ámbito de lo sagrado estudiado eminentemente por Rudolf Otto, que entiende como medios de expresión artísticos propios de lo numinoso, entre otros, la categoría estética de lo sublime y en especial lo sublime que percibe en la arquitectura gótica –por ejemplo, en la torre de la catedral de Ulm (OTTO, 2012: 95)–.¹⁹⁵

Este sublime numinoso al que nos referimos es el que acontece en uno de los títulos fundacionales del cine de terror, *Nosferatu, una sinfonía del terror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, dir. F. W. Murnau, 1922), precisamente en el momento culminante de la destrucción del vampiro junto a la ventana. En este film, cargado de tantos principios estéticos de ese periodo de entreguerras alemán en el que el Expresionismo se alza como abanderado contestatario, así como en su *remake* posterior, *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, dir. Werner Herzog, 1979), imbuido este en un retorno muy consciente al Romanticismo alemán, la escena del sacrificio de la bella protagonista (Greta Schröder en la primera versión e Isabelle Adjani en la segunda) para que el sol destructor de los no-muertos acabe con la maldición de Nosferatu (Max Schreck y Klaus Kinski, respectivamente) tiene lugar ante una ventana a través de la cual se dan cita todos los aspectos comentados [Fig. 138 y Fig. 139]: la fusión

¹⁹⁵ Es interesante remarcar el paralelismo con estas ideas de Rudolf Otto con la visión que establece Michel Houellebecq de la particular forma de describir la arquitectura de H. P. Lovecraft: «Por falta de dinero, Lovecraft nunca saldrá de Norteamérica, y apenas de Nueva Inglaterra. Pero teniendo en cuenta la violencia de sus reacciones en Kingsport o Marblehead, podemos preguntarnos qué habría sentido de haberse trasladado a Salamanca o a Notre-Dame de Chartres. / Porque la arquitectura onírica que nos describe es, como la de las grandes catedrales góticas o barrocas, una arquitectura *total*. La armonía heroica de los planos y de los volúmenes se hace notar con violencia; pero también los pináculos, los minaretes, los puentes voladizos sobre abismos están sobrecargados de una ornamentación exuberante, que contrasta con gigantescas superficies de piedra lisa y desnuda. Bajorrelieves, altorrelieves y frescos adornan las bóvedas titánicas que llevan de un plano inclinado a otro en las entrañas de la tierra. Muchos remiten a la grandeza y decadencia de una raza; otros, más simples y geométricos, parecen sugerir inquietantes vislumbres místicas. / La arquitectura de H. P. Lovecraft, como la de las grandes catedrales, como la de los templos hindúes, es mucho más que un juego matemático de volúmenes. Está impregnada de principio a fin por la idea de una dramaturgia esencial, de una dramaturgia mítica que da sentido al edificio. Que teatraliza el menor de los espacios, utiliza los recursos de las diferentes artes plásticas, hace confluír en su provecho la magia de los juegos de luz. Es una arquitectura *viva*, porque se basa en una concepción viva y emocional del mundo. En otras palabras, es una arquitectura sagrada (2006: 58-59).

sublime entre la belleza física y moral que representa ella y el horror que representa el monstruo, la gradación del *mysterium tremendum* según Rudolf Otto –la ira, el espanto, el escalofrío, la visión y el éxtasis (2009: 85-86 [citado en la p. 205]), reacciones que se pueden reseguir en los gestos de ambos protagonistas–, y, por fin, la fascinante aparición numinosa de la luz, natural y sobrenatural a un tiempo, a través de la ventana.



Fig. 138. *Nosferatu, una sinfonía del terror* (dir. F. W. Murnau, 1922).

Fig. 139. *Nosferatu, vampiro de la noche* (dir. Werner Herzog, 1979).

Entendida como espacio de paso donde lo imposible se revela ominosamente posible, la ventana es un lugar desde donde se salta de una realidad a otra en un tránsito entre mundos que podemos designar como *intermundia* según el término en latín, pero que también tiene que ver con la *metakosmia* de los epicúreos –la morada de los dioses entre los mundos formados– e incluso con el *intermundum*, en el sentido que concede al término Samuel Taylor Coleridge en referencia al poeta que establece nuevas relaciones entre el pensamiento y lo real (BURWICK, 1996: 37). Es en este punto donde estamos en condiciones de afirmar que la ventana trasciende la concreción de una significación de género enmarcada en el horror y circunscrita, acotando aún más los márgenes, en el mundo de los no-muertos bebedores de sangre, para devenir una de las imágenes privilegiadas de esa categoría mucho más amplia que es lo fantástico. En este sentido es cuando la ventana se acerca al concepto de “agujero fantástico” que defiende Patricia García en *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*: «In this modality, the impossible supernatural element *does not take in space* but is rather *an event of space*, bound to some architectural element or to the (normal, logical) physical laws governing this dimension» (2015B: 2). La misma autora,

en el artículo “La «frase umbral», desliz al espacio fantástico” enuncia la multiplicidad de formas que puede tener tal agujero mediante ejemplos paradigmáticos:¹⁹⁶

En el texto fantástico el umbral, con sus múltiples variantes, es el motivo liminal por excelencia. Agujeros (“Mi hermana Elba”, Cristina Fernández-Cubas, 1992), puertas (“La puerta condenada”, Julio Cortázar, 1951; “La casa de dos portales”, José María Merino, 1982), peldaños (“The Thing on the Doorstep”, H. P. Lovecraft, 1937), patios (“El hombre en el umbral”, J. L. Borges, 1949), espejos y escaleras (*The Turn of the Screw*, Henry James, 1898), actúan como ejes entre el dominio verosímil y el imposible (GARCÍA, 2013C: 27).

Efectivamente, la dimensión *intermundia* de ventanas como la de “La ventana maravillosa” (“The Wonderful Window”, 1912), de Lord Dunsany, se puede rastrear en tantas formas como la puerta o el espejo, elementos cuya fantasicidad queda ejemplificada en imágenes como la icónica puerta abriéndose al terror en la cabecera del programa televisivo de Narciso (Chicho) Ibáñez Serrador *Historias para no dormir* (1966-1982) [Fig. 140], o en relatos como los de H. G. Wells “La puerta en el muro” (“The Door in the Wall”, 1911), también de Lord Dunsany “El vengador de Perdóndaris” (“The Avenger of Perdóndaris”, 1919), de C. S. Lewis *El león, la bruja y el armario* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950), y de George McDonald *Lilith* (1895).



Fig. 140. Imagen de *Historias para no dormir* (dir. Narciso Ibáñez Serrador, 1966-1982).

¹⁹⁶ Remarcamos que, sin embargo, en este texto Patricia García no se centra en las imágenes espaciales, sino en la ambigüedad entre lo posible y lo imposible manifestada a través de construcciones lingüísticas ambiguas que pueden describir lo uno y lo otro –se refiere, en este caso, al recurso lingüístico fantástico identificado por Ana Casas como “polivalencia de los deícticos” (v. CASAS, 2010)–, también mediante el uso de la voz narrativa del sujeto imposible –según la expresión de David Roas, las “Voces del Otro lado” (v. ROAS, 2011B: 168-171)–, y usando la confusión de tiempos narrativos.

Dice Juan Eduardo Cirlot respecto a la ventana en su personalísimo *Diccionario de símbolos* (1968)¹⁹⁷ que «Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y lontananza» (2014: 462). Así, si la ventana es el espacio de lo posible –y, por extensión, de lo imposible, tal como vemos en nuestras anteriores referencias vampíricas–, esta representación de lo fantástico se puede rastrear en interesantes ejemplos de las artes visuales en los que, sin necesidad de vampiros ni el marco de lo sobrenatural, se usa también la ventana como espacio de tránsito entre lo conocido y lo desconocido, lo que constituye un cierto substrato cultural que refuerza su poder visual. Para examinar esta cuestión, ni que sea con la concisión requerida en estas páginas, usamos como hilo conductor las tres ideas apuntadas por Cirlot: “penetración”, “posibilidad” y “lontananza”.



Fig. 141. *El misterio de Salem's Lot* (ep. 1, 1979).



Fig. 142. Carl Bloch, *Después del baño: joven llamando a la ventana del pescador* (1884).

Así, ahondando un poco más en el aspecto fantástico de la imagen de la ventana, podemos volver a una de las escenas de *El misterio de Salem's Lot* comentadas [Fig. 141]

¹⁹⁷ El *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, aparecido en 1958, es el fruto de un coleccionista y un poeta: deriva de la forma benjaminiana de entender el estudio y el coleccionismo como aspectos de un mismo fenómeno, así como de la necesidad de examinarlo desde la perspectiva de la imagen poética. Este trabajo, además de nutrirse de las influencias de Dau al Set, del Surrealismo y del pensamiento de Marius Schneider –autor del influyente estudio sobre el simbolismo y la música titulado *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español* (1946)–, es un trabajo vivo que se dilata en el tiempo y que refleja, lejos de academicismos reduccionistas, la mirada amplia e interdisciplinaria de la concepción simbólica que el autor tiene del mundo, entendido como intersección de planos en la que el arte y la imagen establecen los nexos.

y compararla con una obra del pintor academicista danés Carl Bloch. En *Después del baño: joven llamando a la ventana del pescador* (*I badetimen. En ung pige banker på vinduet i et fiskerhus*, 1884; Statens Museum for Kunst, Copenhague) [Fig. 142] el espectador vuelve a situarse en el punto de vista del interior oscurecido por un exterior más iluminado, y con una figura que, fuera, toca el cristal con la punta de uno de sus dedos buscando comunicarse con alguien dentro de la cabaña. La pintura de Bloch está lejos de los condicionantes del género de vampiros, pero, en cambio, pese a no ser una pintura fantástica tampoco se encuentra en las antípodas de la categoría estética de lo fantástico. Aunque no existe ningún elemento en la tela que sugiera la penetración conflictiva de lo imposible, algo en la mirada entre expectante y asustada de la joven, contrastado con la determinación, si no urgencia, de su índice picando contra la ventana, sugieren muy sutilmente una situación de vaga extrañeza, de asistir a una escena quizá ilícita, o peligrosa, o, sencillamente, altamente inusual, que convoca la misma sensación de inquietud que es condición de lo fantástico. Tal es el efecto y el poder de la imagen de una figura tratando de contactar con nosotros desde el otro lado del cristal: pudiendo resultar inquietante una imagen incluso en obras no fantásticas como esta –porque aquí no se da la condición de lo imposible–, cuando esa inquietud se asocia a lo fantástico –dándose entonces la condición de lo imposible–, no es extraño que este concepto de “penetración” de la ventana se convierta en uno de sus recursos visuales de primer orden.

En la pintura de Georg Friedrich Kersting *Caspar David Friedrich en su estudio* (*Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812; Alte Nationalgalerie, Berlín) [Fig. 143], sin ser tampoco una obra que se pueda calificar como fantástica, es posible rastrear el segundo concepto que Cirlot atribuye a la dimensión simbólica de la ventana: la “posibilidad”. En esta obra Kersting retrata al gran paisajista romántico Friedrich encerrado en su estudio, con el gran ventanal cegado en su parte inferior para permitir solo el paso de la luz por la parte de arriba, pero no una visión del exterior que distraería al artista de lo que presumiblemente es un paisaje en la tela que vemos de espaldas en el caballete; un paisaje que, obviamente, no forma parte de la realidad visible, porque como es bien sabido, el artista alemán retrata no los territorios visibles con los ojos, sino los de la mente [v. Friedrich citado en la p. 83]. Por tanto, tras la ventana a medio cerrar de esta pintura se encuentra esa inmensa “posibilidad” de la imaginación a la que alude Cirlot.

En el retrato *La emperatriz Isabel de Portugal* (1548; Museo Nacional del Prado, Madrid) [Fig. 144], Tiziano Vecellio representa magistralmente esa “lontananza” a la que se refiere Cirlot, que es a un tiempo lejanía física y figurada: la bella esposa de Carlos I

de España y V de Alemania, además de hierática como corresponde a su majestad imperial, aparece tan distante como solo un difunto puede mostrarse –cuando Tiziano la retrata por deseo del emperador, que la echa en falta, ella lleva nueve años muerta–, y con una ventana al lado con la cual no se relaciona, porque el paisaje y la vida que muestra ya le está vedado, debiendo permanecer en la semipenumbra del interior que la rodea.



Fig. 143. Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich en su estudio* (1812).



Fig. 144. Tiziano Vecellio, *Isabel de Portugal* (1548).

Mediante estos tres ejemplos de arte no fantástico –*Después del baño*, *Caspar David Friedrich en su estudio* y *La emperatriz Isabel de Portugal*–, por tanto, mostramos cómo iconográfica y simbólicamente la representación artística de la ventana puede incluir esas características de “penetración”, “posibilidad” y “lontananza” que Cirlot le atribuye y que el arte fantástico aprovechará y llevará hasta sus últimas consecuencias a la hora de mostrar lo imposible y que, en estas páginas, más allá del motivo temático, permite situar las claves de lo que es la aparición visual de lo Otro. Siguiendo aún con la visión de la ventana como motivo, según Marcel Brion es un «thème qui évoque l’ouverture d’un seuil sur l’invisible, sur le surnaturel» (1989: 48). Añade Remo Ceserani:

A menudo hemos encontrado, en los cuentos fantásticos que hemos leído, ejemplos de paso de la dimensión de lo cotidiano, de lo familiar y de lo habitual a la de lo inexplicable y perturbador: pasos del sueño, a la de la pesadilla, o la de la locura. Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender (1999: 107).

En el film de Gonzalo Suárez *Beatriz* (1976), inspirado en dos novelas cortas de Ramón del Valle-Inclán incluidas en *Jardín umbrío* (1920), “Beatriz” y “Mi hermana Antonia”, mientras la cámara recorre de derecha a izquierda los rostros de diversas mujeres que rezan el Rosario junto al fuego en un misterioso pazo gallego, dice el narrador:

Mientras mi madre y aquellas ancianas murmuraban como cada tarde sus plegarias, me invadió un extraño presentimiento. Una de esas sutiles intuiciones que desasosiegan el alma y que el sentido común se esfuerza vanamente en rechazar. Era como si una amenaza desconocida estuviera acechando, y esa amenaza se cernía de manera inexplicable sobre todos nosotros, y, en particular, sobre mi hermana Beatriz.

En paralelo a las últimas palabras, un primer plano del protagonista Juan (Óscar Martín) mirando atemorizado hacia una estrecha ventana [Fig. 145], apenas una tronera abierta a la oscuridad de la noche y mostrada mediante una aproximación de la cámara a su negrura [Fig. 146]. Efectivamente, como se verá más adelante, de esa oscuridad surgirá el atractivo y a un tiempo perturbador Fray Ángel (Jorge Rivero), cuya presencia coincidirá con la posesión diabólica que padecerá la inocente hermana de Juan, la Beatriz (Sandra Mozarowsky) que da título a la película.



Fig. 145. *Beatriz* (dir. Gonzalo Suárez, 1976).

Fig. 146. *Beatriz* (dir. Gonzalo Suárez, 1976).

Como apuntamos al inicio de este apartado, la relación inquietante e incluso ominosa entre lo exterior y lo interior se fundamenta en la tensión entre lo familiar –lo hogareño, lo cotidiano– y lo ajeno –extraño, exótico–, ya expuesta por Sigmund Freud en su ensayo “Lo siniestro”, pero también alude a otra fricción desasosigante: descubrir que, quizá, los muros del hogar no son tan infranqueables y seguros como pensábamos, y no

porque lo Otro que está fuera sea suficientemente fuerte como para entrar –o suficiente y perversamente seductor como para ganarse la entrada, como sucede con los vampiros–, sino porque ya forma parte de lo que está en el interior.

Es decir, lo Otro también es nosotros –afrenta máxima hacia toda una concepción de la realidad–, como se insinúa perversamente en la ya comentada narración “La familia del Vourdalak”, y como se intuye en los aspectos más desasosegantes de la pintura de Vilhelm Hammershøi sin que sus pinturas de estancias grisáceas iluminadas por fríos exteriores nórdicos lleguen a ser fantásticas. Dice al respecto Josep Ramoneda: «En cierta medida, lo que Hammershøi nos propone es una vuelta al carácter primordial de lo urbano. En el origen hay unas casas teñidas por una luz que indica que fuera existe algo que es condición de lo interior» (2007: 117). Por su parte, Anne-Birgitte Fonsmark reconoce en la obra del pintor danés «la existencia de una tensión entre la calma y la armonía exterior y una disonancia interna que en ocasiones llegaba a resultar amenazadora» (2007: 119).

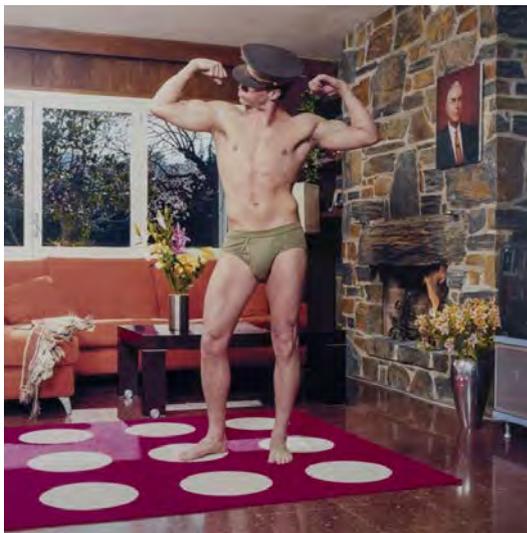


Fig. 147. Carles Congost, *A.M.E.R.I.C.A.* (2003).

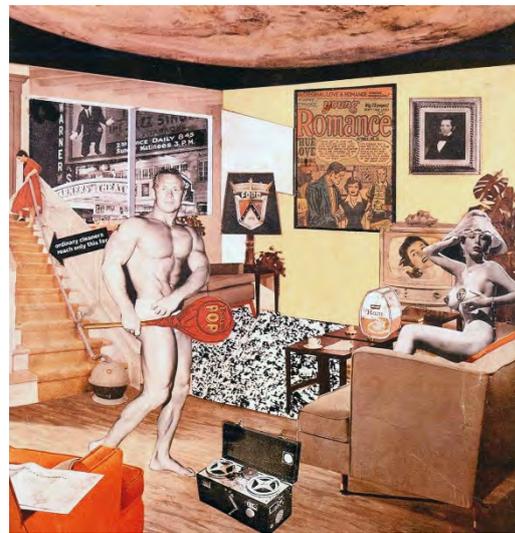


Fig. 148. Richard Hamilton, *¿Pero qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes...?* (1956).

Aunque resuelta visualmente de un modo muy distinto, esta será la tensión presente en tantos trabajos del artista olotense Carles Congost, que afirma: «Me gustan las cosas que no son lo que parecen» (RTVE, METRÓPOLIS, 2007). En el vídeo *Tonight's the Night* (2003; col. particular) unos padres esperpénticos (Marta Carrasco y Ricardo

Moya) en la exageración de su apariencia burguesa y en una actitud arrogante para con lo diferente, se ríen cruelmente de las revistas para adolescentes que hojean; mientras tanto, su joven hija (Macarena Gómez), se maquilla en su dormitorio. El primer indicio de que algo no va bien entre ese espacio familiar y burgués de la sala de estar y el espacio propio e íntimo que es la habitación de la muchacha llega cuando ella gruñe de forma animalesca: lo social y adulto se contrapone a lo individual y adolescente a través de la contraposición entre lo humano y lo animal. La sala de estar es la misma, por cierto, que en otro trabajo del artista, bastante dado a la autorreferencialidad, titulado *A.M.E.R.I.C.A.* (2003; Centro de Arte Contemporáneo de Málaga) [Fig. 147], y en el que son evidentes las concomitancias con el hogar capitalista por excelencia retratado en lo que se considera la primera imagen del Pop Art, el collage de Richard Hamilton *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* (*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956; Kunsthalle Tübingen) [Fig. 148]. Profundizando en la dicotomía, los ventanales del salón entroncan con series tan distintas como *Twin Peaks* (cread. David Lynch y Mark Frost, 1990 y 2017) o *Stranger Things* (cread. Matt y Ross Duffer, desde 2016) en su insistente presencia liminar y metafórica, porque el horror exterior ya está dentro: los padres de *Tonight's the Night* lo saben cuando, advirtiéndolo a su hija de los peligros de la noche, descubren que la joven es una vampiresa [Fig. 149].



Fig. 149. Carles Congost, *Tonight's the Night* (2003).

Sea en una pieza en vídeo tan “lyncheana”¹⁹⁸ como *Tonight's the Night* de Carles Congost, o bien en obras tan extrañas como *El ojo de amapola* de Odilon Redon, ya

¹⁹⁸ La producción cinematográfica y televisiva de David Lynch es rica en elementos que actúan como conectores de realidades diferentes: el radiador en *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), la oreja cortada

comentado [v. Fig. 18, p. 93], y *El mes de la cosecha* o, según otras traducciones, *El mes de la vendimia* (*Le mois des vendanges*, 1959; col. Claude Hersaint, París) de René Magritte –en el primero, tras la ventana, un ojo escindido de cualquier atisbo de cuerpo nos observa, y en el segundo, al otro lado del ventanal, nos sonríen una legión de clónicos hombres trajeados¹⁹⁹ [Fig. 150]–, queda patente que la ventana es una de las estrategias visuales clave para la representación de lo imposible en la categoría estética del arte fantástico, aunque también se apoya en mecanismos propios de otras categorías, como el sublime o lo siniestro, y siempre como metáfora de un miedo a lo Otro que acaba penetrando en el hogar, quizá, porque, para horror del espectador, nunca ha estado fuera –eso mismo sucede en la pintura de Morris Kantor *Casa encantada* (*Haunted House*, 1930; Art Institute of Chicago) [Fig. 151]–. He ahí la fuerza de lo fantástico, su capacidad para poner en crisis eso que llamamos “realidad”.



Fig. 150. René Magritte, *El mes de la cosecha* (1959).

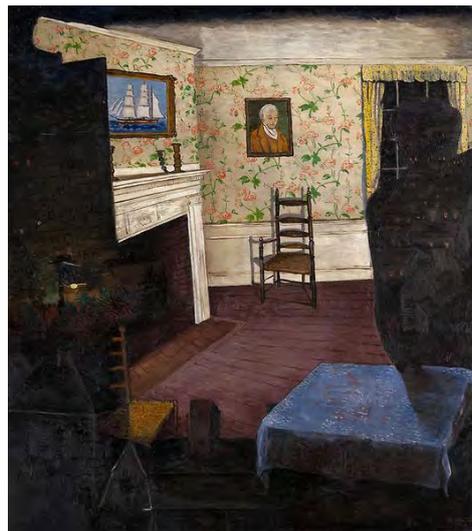


Fig. 151. Morris Kantor, *Casa encantada* (1930).

en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), los doce sicomoros y la cortina roja en la citada *Twin Peaks*, la casa de Fred Madison en *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1997), el club nocturno Silencio en *Mulholland Drive* (2001), la pintada de Axxon N en *Inland Empire* (2006), etc.

¹⁹⁹ Es interesante establecer un paralelismo entre esta pintura de René Magritte y Procopia, una de las poblaciones simbólicas que Italo Calvino describe en *Las ciudades invisibles* (*Le città invisibili*, 1972). Sin ser un libro estrictamente fantástico, precisamente este capítulo titulado “Las ciudades continuas. 3” resulta especialmente inquietante por recurrir al mismo imposible disruptivo que propone el artista belga: una ventana desde la cual se ven una multiplicidad de rostros, todos iguales y en número creciente: «Finalmente este año, al levantar la cortina, la ventana sólo encuadra una superficie de caras: desde un ángulo hasta el otro, en todos los niveles y a todas las distancias, se ven esas caras redondas, quietas, muy muy chatas, con un esbozo de sonrisa, [...]. El cielo mismo ha desaparecido. Más vale que me aleje de la ventana» (2015: 155).

La ventana como recurso visual –o, insistimos, la puerta o el espejo, aunque en estas páginas no nos centramos en ellos– para mostrar lo imposible forma parte de una reelaboración llevada a cabo en el seno del arte fantástico de un recurso visual más amplio importante a la hora de representar la realidad, que es jugar con la perspectiva y los planos visuales. Así, subvirtiendo la superposición de planos como fórmula para representar de forma naturalista las tres dimensiones visibles sobre una superficie en dos dimensiones, lo fantástico aprovecha tal superposición para la aparición de lo imposible y la interrelación de distintos planos de existencia.²⁰⁰ Tomando como ejemplo dos artistas cuyos estilos son bien distintos, y mediante una obra que englobaríamos en el arte fantástico y otra que relacionaríamos con el arte maravilloso, traemos a colación *La niña terrestre* (*The Land Baby*, 1899; Royal Academy of Arts, Londres) de John Collier [Fig. 152], y *Visión después del sermón* (*La vision après le sermon*, 1888; National Gallery of Scotland, Edimburgo) de Paul Gauguin [Fig. 153].

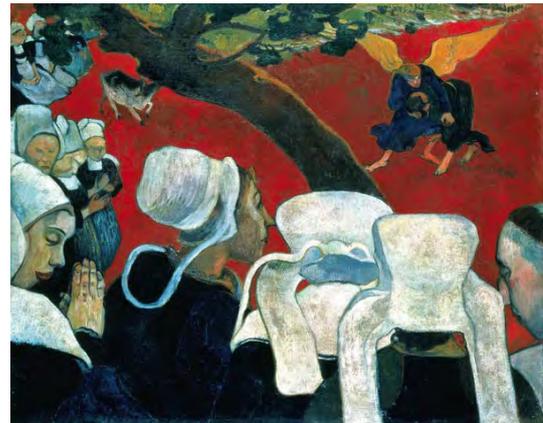
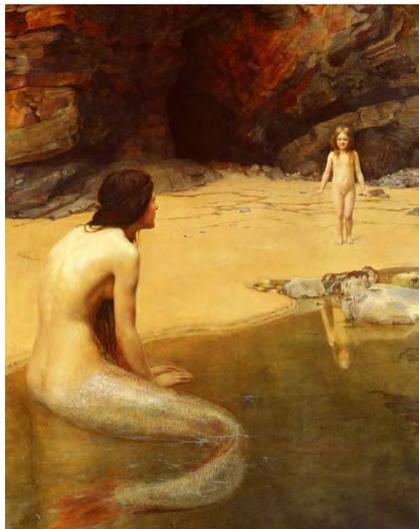


Fig. 152. John Collier, *La niña terrestre* (1899).

Fig. 153. Paul Gauguin, *Visión después del sermón* (1888).

²⁰⁰ Reservar compositivamente un registro inferior para el mundo de los vivos o, simplemente, para la realidad tangible, y otro superior para el de lo espiritual o lo oculto es un recurso que, como hemos visto, ya es explotado a menudo por lo sobrenatural aceptado de la pintura religiosa [v. el ejemplo de *El entierro del señor de Orgaz* de El Greco en la nota 95, p. 103]. En una dimensión fantástica, donde lo sobrenatural representado es aquel no aceptado, problematizador en su aparición, podemos citar numerosos ejemplos, de entre los cuales apuntamos dos obras de Johann Heinrich Füssli, por ser uno de los artistas que más usa el recurso de la asimilación de planos visuales a planos de existencia: *El sueño del pastor* (*The Shepherd's Dream*, 1793; Tate Britain, Londres) y *Soledad en el ocaso* (*Die Einsamkeit bei Tagesanbruch*, 1795-1800; col. privada, Zúrich).

En la obra de John Collier se puede observar hasta qué punto el juego entre diferentes planos acentúa la rareza de lo representado: en este caso, además, reforzada por el juego de miradas entre los dos personajes, que se observan la una a la otra sorprendidas por lo extraño de su interlocutora –no nos pasa desapercibido que, en una nueva vuelta de tuerca, al situar el ser imposible en primer término, el artista coloca al espectador en el mismo punto de vista de la criatura, de modo que, siguiendo la expresión y la idea de David Roas, es la voz del Otro lado la que se eleva (v. 2011B: 168-171)–.²⁰¹ En cuanto a la pintura de Gauguin, donde la diagonal compositiva trazada por el árbol separa el mundo terrenal de las bretonas, ataviadas con sus características cofias, y la aparición de la escena bíblica en la que Jacob se enfrenta a un ángel de Dios (Génesis 32, 23-32). En este caso, por supuesto, la actitud sobre todo piadosa de las mujeres que contemplan la escena escatológica nos da la clave religiosa que sitúa la obra en lo maravilloso de corte religioso.

²⁰¹ Jugar con la relación entre el fondo y el objeto o la figura representada en primer término es una de las estrategias visuales usadas desde antiguo para subrayar lo extraño. Es el caso del retrato anónimo alemán del caballero canario Petrus Gonsalvus (c. 1580; Schloss Ambras, Innsbruck), que, al estar afectado de hipertrichosis y, en consecuencia, cubierto de vello, pese a un rango social notable, aparece representado en una gruta que subraya lo inusual de su imagen.

3.2.2. Visibilidad e invisibilidad: ver para creer

Y tu “mirá”
Se me clava en los ojos como una “espá”
Se me clava en los ojos como una “espá”
Se me clava en los ojos como una “espá”

Lole y Manuel, “Tu mirá”
(*Pasaje del agua*, 1976).

En nuestro tiempo de realismos y descreimientos, apenas se atreve uno a declarar que el mundo es un lugar asombroso, lleno de misterios y de maravillas incomprensibles; sin embargo, y por fortuna, el mundo no es tan simple y tan vulgar como creen quienes son incapaces de asombrarse ante el agua, una manzana o una luciérnaga. [...] Por fortuna más que por desgracia, nuestro mundo es caótico, azaroso, incomprensible y sorprendente, y no admirarse ante el monumental desconcierto de la vida solo revela una cierta incapacidad para gozar de ella.

José C. Vales, *El pensionado de Neuwelke* (2013).

Tras la puesta en escena suficientemente cercana a la realidad tangible que constituye la primera condición del arte fantástico, examinada en el anterior capítulo “3.1. Condición ontológica: el marco verosímil” [desde la p. 237], la irrupción de lo imposible se erige en segunda condición y protagonista del presente capítulo. Ver lo imposible, a su vez, causa la desconfianza hacia la percepción que provoca la duda sobre el mundo, el yo y la racionalidad, nuestra tercera condición del arte fantástico, que tratamos en el próximo capítulo “3.3. Condición intelectual: el cuestionamiento” [desde la p. 349]. La consecuencia de todo el recorrido, como venimos anunciando, es la cuarta condición, examinada en el capítulo “3.4. Condición emocional: del temor al pánico” [desde la p. 395].

Si autores anteriores, como Pierre-Georges Castex o Roger Caillois sustentan lo fantástico sobre la injerencia de lo imposible en una realidad inmutable y monolítica, en la actualidad voces como la de David Roas entienden que, efectivamente y como venimos defendiendo en estas páginas, lo fantástico implica la presencia de un imposible contrastante con la realidad, sí, pero una realidad tan móvil, líquida y fluctuante como la física cuántica, la postmodernidad, la inteligencia artificial o los entornos virtuales sugieren:

el mundo del relato fantástico contemporáneo sigue siendo nuestro mundo, seguimos viéndonos representados en el texto. Nuestros códigos de realidad –arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos– no solo no dejan de funcionar cuando leemos las narraciones fantásticas actuales, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos (2011B: 177).

En alusión a una intromisión tan decisiva como es la de lo imposible en el plano de lo visible, usamos las palabras griegas *epíphasis* (ἐπίφασις, “haciéndose visible”) y *aphánisis* (ἀφανῖσις, “deshacerse de”, “desaparición” e incluso “destrucción”), en los respectivos sentidos de “aparición” y “desaparición”²⁰² con los que el historiador del arte Georges Didi-Huberman los usa en diversos momentos de su producción teórica para designar el dispositivo cultural y artístico relacionado con el dar o no dar a ver; entre otros, en “Elogio de lo diáfano” (“Éloge du diaphane”, 1984; v. 2015), *La pintura encarnada* (*La Peinture incarnée*, 1985; v. 2007B),²⁰³ y *Lo que vemos, lo que nos mira* (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992).

La aparición y la desaparición de lo imposible es un aspecto nuclear, íntimo podríamos decir también, del arte fantástico como categoría estética, ya que en la cosmovisión occidental contemporánea es habitual asociar lo real, *ergo* posible, con lo visible, y lo irreal, *ergo* imposible, con lo invisible. Así, la expresión “ver para creer”, a menudo citada en italiano, “vedere per credere”, además de un principio religioso cristiano –según el evangelio de Juan, Tomás duda de la resurrección de Cristo: «Si yo no veo en sus manos la hendidura de los clavos, y no meto mi dedo en el agujero que hicieron, y mi mano en su costado, no lo creeré» (Jn 20, 25)–²⁰⁴, parte de un cierto

²⁰² Ignoramos aquí el sentido psicoanalítico lacaniano del término *aphánisis*, relacionado con la desaparición del deseo sexual.

²⁰³ «El encarnado sería el colorido-límite, sobre todo porque designa un colorido *buscado* por la pintura, en cierto modo nunca o casi nunca realizado (en el sentido hegeliano) en un cuadro: porque es “colorido” de la vida, tal vez convendría llamarlo un colorido-síntoma. Es un colorido gracias al cual se *imagina a la pintura como si pudiera ser afectada por un síntoma*, es decir, dotada de las capacidades de *epíphasis* y de *aphánisis*, que se reconocen en un cuerpo cuando está habitado, recorrido, sacudido y atormentado por los cambios de humor. Es un colorido mediante el cual la pintura se habrá podido imaginar como cuerpo y como sujeto: colorido de la vicisitud y por tanto del despertar del deseo. Que un cuadro duerma, se despierte, sufra, reaccione, se niegue, se transforme o se ruborice como el rostro de un amante cuando se siente observada por el amado; esto es todo lo que puede esperarse de la eficacia de una imagen, y Frenhofer no perseguía otra cosa [se refiere al pintor Frenhofer, protagonista de la novela corta ya citada *La obra maestra desconocida*, de Honoré de Balzac]. Porque no se mira (y tal vez tampoco se pinta) más que para ser mirado» (DIDI-HUBERMAN, 2007B: 30-31).

²⁰⁴ En el mundo medieval el antagonismo entre Agustín de Hipona y Tomás de Aquino se puede sintetizar, precisamente, mediante esta misma expresión, que desde la perspectiva platónica del primero se formularía a la inversa, “creer para ver”, mientras que el pensamiento aristotélico del segundo optaría por el “ver para creer” usual.

consenso cultural que debemos examinar dentro del debate sobre lo visible y lo invisible en un juego de tensiones de la máxima importancia para el arte en general y para el arte fantástico en particular.

«There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy» (SHAKESPEARE, 1998: 301). Estas célebres palabras de la escena XIII del acto I de *Hamlet* (c. 1599-1601) son la que Sigmund Freud esgrime ante los detractores de sus teorías y técnicas psicoanalíticas. La “filosofía” a la que alude William Shakespeare, usada como arma arrojada por el neurólogo austríaco, se refiere a aquella ciencia que no es capaz de explicar del todo una realidad que se desborda constantemente de sus leyes y paradigmas. En este sentido, la realidad siempre va más allá de lo que podemos saber de ella. Y de lo que somos capaces de ver. Ahí radica parte del poder de atracción de la imagen fantástica; en palabras de Dorothy Joiner:

In its etymology from the Greek *phantasia*, meaning “apparition” or “the appearance of a thing,” the word “fantasy” is inextricably bound to the notion of something seen. This inherently visual quality has, at least in part, given to the fantastic its ability to delight or to disturb, a power which throughout history has elicited both forceful condemnation and enthusiastic admiration (1990B: 2).

El arco cronológico de la contemporaneidad, coincidente con la eclosión y desarrollo de la categoría estética de lo fantástico, discurre paralela a una tensa relación entre lo visible y lo invisible. Esta tensión se puede resumir de la siguiente manera: la conversión de una parte de lo sobrenatural en imposible y la observación científica y empírica como forma de conocimiento del mundo privilegiada hacen que lo real posible se asocie indefectiblemente a lo visible –experimentable, susceptible de ser registrado–, y lo sobrenatural imposible se asimile a lo invisible. En este contexto, el régimen de visibilidad se impone, demandándose cada vez más lo visible, que gracias a los adelantos de la ciencia y la tecnología crece de forma exponencial. Paradójicamente, sin embargo, la mayor visibilidad, lejos de contribuir a una mayor confianza y seguridad, puebla nuestro mundo de nuevos fantasmas y nuevos temores hacia lo invisible. De esos fantasmas y de esos temores típicamente contemporáneos se alimenta el arte fantástico en su afán de poner en crisis el paradigma de realidad heredado de la Ilustración. Tal como analiza Luís Miguel Fernández en *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas en los siglos XVIII y XIX*, la proliferación de aparatos relacionados con la visión y la visibilización –como el fenaquistiscopio, el taumatropo, el estereoscopio, el panorama, el daguerrotipo, la linterna mágica y un largo etcétera– está

relacionada en algunos casos con los vínculos entre la magia natural y la tecnología científica, en otros con la investigación sobre el ojo humano, o bien con la confluencia entre la pintura y los avances en el campo de la ciencia aplicada a visión, pero todos participan «de un carácter representacional que les hizo sustituir la realidad por signos que la representaban, orientando dicha sustitución hacia espectáculos basados en la mirada y el efecto ilusionístico producido sobre el observador» (FERNÁNDEZ, 2006: 10). Un efecto que gana terreno en el campo del espectáculo y se filtra en numerosos modelos de ficción:

Esto fue debido, entre otras cosas, a que al actuar sobre las pasiones y pulsiones íntimas de esos espectadores, ya reforzando creencias anteriores ligadas al pensamiento sagrado y mágico occidental, o ya difundiendo nuevas ideas e imágenes de gentes, ciudades, paisajes y costumbres lejanos, lo hicieron de un modo homogéneo, abarcando a todas las clases sociales en cuanto destinatarias de las mismas, y al común de los pueblos, principalmente los europeos, pero también los de América y Asia. [...]

Esos aparatos no sólo fueron capaces de descubrir nuevos mundos a unas gentes que, a lo largo de toda Europa, no conocían otros horizontes que los que constituían su paisaje cotidiano, sino que además cambiaron su manera de contemplarlos (FERNÁNDEZ, 2006: 16-17).

Los fuertes vínculos entre la modernidad²⁰⁵ y la nueva visibilidad que impera en la Europa de los siglos XIX y XX –y XXI, podemos añadir desde nuestra perspectiva– han sido tratados por múltiples pensadores y desde ángulos diversos, pero probablemente el más influyente con sus planteamientos ha sido Walter Benjamin. En su inacabado *Libro de los pasajes* (*Das Passagen-Werk*, hasta 1927) se ocupa de la interrelación entre la contemporaneidad y la visibilidad cuando las ciudades modernas y, por extensión, el mundo, conocen su máxima proliferación de luz y reclamos visuales, iniciada en los pasajes comerciales parisinos²⁰⁶ y asociada al desarrollo de nuevas formas de entretenimiento basadas en la mirada, como los panoramas²⁰⁷ o el cine.

²⁰⁵ El término “modernidad” se refiere a los dos últimos siglos, el XIX y el XX; se debe a Charles Baudelaire, y lo retoman Walter Benjamin y Siegfried Kracauer en el sentido de contemporaneidad consciente del cambio social, cultural y artístico que representa en relación a momentos precedentes.

²⁰⁶ Para Walter Benjamin la posibilidad baudelairiana de pasear embelesado es impulsada sobre todo por los pasajes. Para definirlos cita una guía ilustrada del París de 1852: «Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos entechados con vidrio y revestidos de mármol a través de toda una masa de casas cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estos pasos, que reciben su luz de arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño» (1998: 51).

²⁰⁷ En los panoramas, previo pago, se pueden contemplar pinturas dispuestas en recorridos visuales de 360°, donde se experimenta la sensación inmersiva de estar en medio de, por ejemplo, la Batalla de Waterloo o

Por supuesto, Benjamin se apoya en las observaciones de otros artistas e intelectuales, anteriores o coetáneos, que también acentúan la relación de la contemporaneidad con el ojo: para Charles Baudelaire la metrópolis moderna propicia la aparición del *flâneur*, del paseante, de la persona que distraídamente contempla los escaparates y la ciudad como espectáculo; Émile Zola en *El paraíso de las damas* (*Au bonheur des dames*, 1883) describe el proceso de construcción de los grandes almacenes, esos extraños espacios híbridos, añadirá Benjamin, entre lo privado y lo público, y en los que el comercio se organiza alrededor de efectos visuales cada vez más elaborados; por otra parte, Georg Simmel observa como en los medios de transporte de las grandes poblaciones las personas están obligadas a mirarse durante largos minutos.²⁰⁸

Benjamin teoriza sobre estos y otros aspectos, como, por ejemplo, la llegada de la iluminación a las calles y la transformación de la prensa escrita: tras ponerse en práctica la luz de gas en los pasajes, se generaliza su uso en las calles, y con su posterior sustitución por la luz eléctrica el proceso de liberación del ser humano de los ritmos naturales dictados por los astros es imparable –al tiempo que, incrementada la seguridad y la capacidad de visión, se inicia un noctambulismo antes nunca visto–; por lo que respecta a la transformación de los periódicos durante el último tercio del siglo XIX, sus cambios –más difusión, menor precio, más anuncios y titulares más grandes– devienen preludio de los neones, luces y reclamos que se adueñan del paisaje urbano. Walter Benjamin explica al advenimiento de la nueva ciudad con absoluta fascinación²⁰⁹ y enorme capacidad de penetración a la hora de identificar las principales características de la modernidad: la fragmentación, la “massmediatización”, la contradicción y, por encima de todo, el imperio de la mirada.

Las artes visuales dan cuenta de esta realidad desde planteamientos muy diversos, pero podemos traer a colación tres títulos cinematográficos del género de la ciencia ficción intensamente benjaminianos en cuanto a su concepción.

de una Barcelona extrañamente nevada. Esta atracción, que causa furor en las grandes ciudades de final del XIX, satisface el deseo de conocer nuevos mundos, sean reales o imaginarios.

²⁰⁸ «Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo XIX, las gentes no se encontraban en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros» (Simmel citado en BENJAMIN, 1998: 52).

²⁰⁹ En referencia al índice temático de la obra, confeccionado por el propio Benjamin, dice Susan Buck-Morris: «La misma lista sugiere la fascinación surrealista por los fenómenos urbanos, que se experimentaban al mismo tiempo como algo objetivo y como algo soñado» (1994: 51).

La película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) empieza con un primer plano de un ojo [Fig. 154]; del mismo modo abre su secuela, *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) [Fig. 155]. Si nos preguntamos por lo que ven esos ojos, echando mano de los propios referentes tras ambos films, podemos contestar:

Vio el océano de luz que inundaba las avenidas y calles interminables con un brillo plateado. Vio el rápido parpadeo de los anuncios eléctricos que se ofrecían una y otra vez a la vista en un éxtasis de luz. Vio las torres que proyectaban hacia él sus bloques luminosos y se sintió dominado, sometido por aquella borrachera de luz» (HARBOU, 2013: 54).

Con estas palabras describe Thea von Harbou la gran ciudad del futuro en el guion novelado *Metrópolis* (1927), a partir de la cinta homónima y dirigida el mismo año por Fritz Lang [Fig. 156]. Película considerada fundacional para la ciencia ficción, embelesa la mirada del espectador con una megalópolis en la que todo es imagen, una urbe que ya existe en el presente –se encuentra en Times Square, en Piccadilly Circus o en Shibuya–, pero cuyas raíces se hunden en las grandes poblaciones industriales del siglo XIX y sobre las que reflexiona Walter Benjamin (v. PARRAMON, 2017).



Fig. 154. *Blade Runner*
(dir. Ridley Scott, 1982).

Fig. 155. *Blade Runner 2049*
(dir. Denis Villeneuve, 2017).

Fig. 156. *Metrópolis*
(dir. Fritz Lang, 1927).

Inspirado parcialmente en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), de Philip K. Dick, el film de Ridley Scott, como su secuela dirigida por Denis Villeneuve, presenta una inmensa urbe del futuro dominada por la reiterativa omnipresencia de lo visual. La insistencia de la *geisha* en las grandes pantallas publicitarias de los edificios, junto con aeronaves que prometen una vida mejor en las colonias exteriores, hacen de este Los Angeles una ciudad dominada por la promesa de paraísos artificiales; paradójicamente, la hiperbólica profusión de imágenes sobre un futuro paradisíaco convierte el presente en un infierno de enloquecedores estímulos visuales. Así, los largos planos secuencia o las panorámicas de la ciudad no solo sitúan, sino que también apelan al *flâneur* que todos los espectadores, en tanto habitantes de la modernidad, tenemos interiorizado.

Aceptando que, como recuerda con bastante ironía W. J. T. Mitchell, la “hegemonía de lo visible” ni es un invento únicamente moderno ni solo occidental, porque «La visión ha desempeñado el papel de “sentido soberano” desde que Dios miró su propia creación [...], o quizás incluso antes, cuando comenzó el acto de la creación con la separación de la luz y de la oscuridad» (2017: 433), es innegable que el mundo contemporáneo, invadido por los famosos pasajes parisinos diseccionados por Benjamin y explicado a partir de la hipérbole en la ciencia ficción, apuesta muy especialmente por la omnipresencia de la imagen. Y con ella, en nuestros días por lo virtual, el hiperespacio, las redes telemáticas y sociales, los avatares y los perfiles, y tantas otras quimeras hechas realidad intangible que se hacen inquietantemente presentes la afirmación de Gibarian (Ulrich Tukur), unos de los personajes del *Solaris* de Soderbergh [v. nota 88, p. 90], cuando dice: «No queremos otros mundos, sino espejos». Reflejos especulares e inmateriales magnificados bajo los auspicios de la tecnología sobre los que teorizan Paul Virilio y Marshall McLuhan, entre otros, cuerpos e identidades virtuales sumidos en enormes flujos de información que, sin embargo, no pueden dejar de vincularse al intenso bagaje de un imaginario compartido y perpetuado a modo de herencia visual cultural. En otras palabras, las imágenes, como venimos defendiendo, son tan constructos culturales como los textos. En esta línea, Ernst H. Gombrich relaciona la palabra inglesa *evidence* (“prueba”, “evidencia”, “indicio”) con el latín *video* (“yo veo”), hecho que implica

que lo que está delante de nuestros ojos no puede y no tiene por qué ser cuestionado por más tiempo. Pero la cuestión es, como siempre, que la evidencia visual nunca se torna clara, por así decirlo, sin mezclarse con la imaginación. El procesamiento de la información visual es imposible sin este ingrediente (2014: 49).

En palabras de Román Gubern, «la percepción visual es un fenómeno cognitivo y emocional a la vez, activado por un potentísimo procesador fisiológico de información luminosa. Percibir es una operación neurofisiológica y semántica de desciframiento cognitivo, de investidura de sentido del objeto percibido» (2003: 14).



Fig. 157. Perfil en Facebook de Mark Zuckerberg (18/9/2019).



Fig. 158. Hans Holbein el Joven, *El mercader Georg Gisze* (1532).

Así, no resultan tan lejanas una imagen como la del perfil en la red social Facebook de su creador, Mark Zuckerberg, en la que el protagonista se rodea de cápsulas de información [Fig. 157], y otra como la de *El mercader Georg Gisze* (1532; Gemäldegalerie, Berlín), pintado por Hans Holbein el Joven en una tabla en la que el retratado, además de ser descrito detalladamente según sus particularidades fisionómicas, aparece rodeado de textos y objetos que informan sobre sus actividades y sus gustos —cartas, libros, un sello, claveles relacionados con el matrimonio, una caja llena de monedas...— [Fig. 158]. Dicho de otro modo, en esta pintura del siglo XVI, mediante la representación minuciosa de los objetos asociados a ideas abstractas o hechos concretos se consigue la construcción de una identidad, de un personaje público, del mismo modo que hoy en día erigimos nuestras imágenes especulares en las redes sociales mediante flashes visuales o narrativos en un intento de expresar quienes somos o quienes deseamos ser.

La necesidad de ver lleva al ojo y a la mente que lo sigue a auténticas paradojas que, lejos de cuestionar la necesidad de las imágenes, la corroboran. Es el caso de lo que sucede con las imágenes documentales. Según Imanol Zumalde Arregui y Santos Zunzunegui Díez, se trata de imágenes marcadas por estilemas bien concretos y reconocibles –la ubicación de la cámara antecediendo el hecho mostrado, que ésta esté demasiado cerca o demasiado lejos, que la imagen se muestre desenfocada, que los movimientos y el encuadre no sigan claramente la acción, que no haya montaje o éste sea muy básico, que la secuencia no muestre la totalidad del suceso, etc.–, y se saldan con «el intrigante fenómeno de la *relación inversa entre calidad de visión y grado de verosimilitud*; en otras palabras, *cuanto peor/menos se ve, más se cree*» (ZUMALDE Y ZUNZUNEGUI, 2014: 91). Así, pese a que una cierta retórica visual de lo documental llegue a legitimar sus discursos mediante la pobreza de las imágenes, estas son necesarias. Dicho de otro modo, aunque pésimas –o, más bien, aunque *preferiblemente* pésimas–, las imágenes tienen que estar en esa elaboración sobre la realidad que es el documental. En la lógica visual de nuestro mundo, solo tiene estatus de realidad lo visible:

Solo existe lo que se ve, porque si se puede ver, se puede emitir. Una imagen vale más que mil palabras y el morbo más que mil imágenes. “Les advertimos que la grabación que van a ver puede herir su sensibilidad” significa en realidad “por favor, no dejen de mirar” (COLUBI, 2015).

Solo lo que se puede fotografiar o filmar puede ser noticia, como solo sucede aquello que se puede registrar visualmente en las redes sociales. Al mismo tiempo, y aunque no sea este el lugar en el que desarrollar la cuestión, en el plano de la ficción cinematográfica existen casos en los que, como ocurre en los ejemplos literarios a los que nos hemos referido al hablar de la verosimilitud, lo imposible se hace creíble gracias a un dispositivo fílmico que imita lo documental. Muestra paradigmática es la proximidad de la cámara en mano del film *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, dir. Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999).²¹⁰

²¹⁰ De hecho, este recurso visual de la cámara en mano entronca con gran parte de la literatura fantástica del siglo XIX, donde es frecuente el recurso literario de la primera persona para reforzar la empatía entre el lector y el narrador. Edgar Allan Poe lo utiliza con cierta regularidad –en el cuento “Berenice” (1835), por ejemplo–; Théophile Gautier en la novela corta *La muerta enamorada* (*La Morte amoureuse*, 1836) describe la aterradora confesión de un sacerdote librado a los placeres infernales de una vampíresa; Alexandre Dumas hace lo propio con “La bella vampirizada”, también traducido como “La dama pálida” (“Histoire de la Dame pâle”, 1849); y lo mismo sucede con “¿Qué era aquello?” (“What Was It? A Mystery”, 1859) de Fitz-James O’Brien; por su parte, Sheridan Le Fanu en su citado *Carmilla* hace hablar a la joven víctima de otra chupadora de sangre. Explica Remo Ceserani: «Es frecuente en lo fantástico la

Ya Leonardo da Vinci se adelanta al psicoanálisis, la sociología y la teoría del arte poniendo de manifiesto el ansia humana de mirar; lo hace mediante el relato de un sueño sobre una cueva: «Al cabo de un momento, dos sentimientos me invadieron: miedo y deseo, miedo de la gruta oscura y amenazadora, deseo de ver si no contiene alguna maravilla extraordinaria» (citado en GUBERN, 2003: 10). Echando mano de la pulsión escópica del psicoanálisis –en este caso, no el de Freud antes invocado, sino el de su discípulo Jacques Lacan–, es decir, aludiendo al impulso psíquico relacionado con la mirada,²¹¹ es procedente convenir, como han hecho estudiosos eminentes de la cultura visual como Hans Belting en, por ejemplo, *Antropología de la imagen (Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, 2001)*, que la sociedad occidental contemporánea forma parte de una cultura escópica. Dicho de otro modo, el ansia de ver y de mirar forma parte íntimamente de cualquiera de nosotros, en tanto que individuos particulares y como miembros de una colectividad, de modo que tenemos que establecer toda una serie de códigos sobre lo que se puede ver y lo que no. En este sentido se podrían poner numerosísimos ejemplos, de modo que valga como muestra la amplia tradición iconográfica relacionada con el relato bíblico de Susana y los viejos (Daniel 13, 15-20), y toda su carga moralizante en cuanto a quién y de qué modo puede mirar a una muchacha en un momento de intimidad.

El ser humano necesita tan desesperadamente ver que, en algunas ocasiones, se ve lo que no se debería, y, en otras, se ven cosas donde no las hay. Dejando aparte cuestiones como las sexuales,²¹² algo cuya visión provoca reacciones importantes es, por supuesto, lo sobrenatural. En un régimen que privilegia lo visible y que asocia lo visible a lo real, la aparición necesariamente despierta el interés. Y más si lo que aparece antes era invisible, aconteciendo entonces esa especial fascinación que acompaña la *epiphasis*,

utilización de los procedimientos de la enunciación, en especial la narración en primera persona, pero también la presencia en el relato mismo de destinatarios explícitos, como los corresponsales en un intercambio epistolar» (1999: 102).

²¹¹ El ansia de ver conduce incluso a patologías variopintas: escopofilia, escopolangia, iconofilia, iconomanía, idolomanía, mironismo, mixoscopia, voyerismo, etc.

²¹² El hiperrealismo y el documentalismo de la pornografía, siempre centrados en lo anatómico y en lo fisiológico, se apoya fundamentalmente en la mostración. Dejando a un lado la fantasía y la exageración del espectáculo –dice Alan Soble en *Pornography, Marxism, Feminism and the Future of Sexuality* (1986) que es gratificante contemplar lo que a uno le gusta hecho con especial habilidad–, en la imagen pornográfica lo que se ve es lo que hay, y no es necesario que el espectador se esfuerce porque, siguiendo el principio cinematográfico de visibilidad óptima, se encuadra y describe todo lo esencial. Para Nagisa Ōshima, director del film *El imperio de los sentidos* (1976), la pornografía es la mostración de lo oculto que se desea contemplar y que, una vez visto, deja de ser obsceno para transformarse en liberador. V. PARRAMON, 2015B, y el libro de Román Gubern *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989; v. 2005).

tanto si es para quedarse como si vuelve a desaparecer mediante el gesto inverso de la *aphánisis*:

Es menester, por una parte, que el universo fantástico sea en todo sentido un mundo real, que imponga una presencia compacta y no se disipe en las fantasías ligeras de la imaginación; pero, por otra parte, es necesario que el mundo real sea metamorfoseado, secretamente encantado por lo invisible. La alucinación, como se ha visto, no puebla con objetos suplementarios el espacio real, sino que transforma la realidad, la hace suponer inquietante, oscuramente habitada por lo inconcebible (VAX, 1973: 70).

No en vano, el folklore de numerosas tradiciones culturales asume el tema de los peligros que implica ver a un ser sobrenatural. Por ejemplo, muchos cuentos desarrollan el motivo de los ungüentos mágicos que permiten ver el mundo feérico, especialmente en historias sobre parteras llevadas a los reinos de las hadas. Gervasio de Tilbury recoge ya en el siglo XIII una versión completa (v. BRIGGS, 1992: 77-78), en la que se narra el traslado nocturno de una comadrona a una casa desconocida donde le dan una substancia para poner en los ojos del recién nacido; ella se frota uno de sus propios ojos con el ungüento, accidente que le permite ver que, en realidad, ha asistido el parto de un hada, a lo que el resto de seres del lugar responden arrancándole el ojo.

Tradicionalmente, se ha considerado que lo Otro no quiere ser visto, y ese es un aspecto que a menudo se palpa en su *epíphasis*. Cuando en 1781 Johann Heinrich Füssli pinta *La pesadilla (Nachtmahr; Institute of Arts, Detroit)*²¹³ [Fig. 159], en el rostro del íncubo o *alp*²¹⁴ protagonista se muestran la sorpresa, la soberbia y la ferocidad que despiertan en la criatura haber sido descubierto por la vista de un ser humano. De hecho, «Te prohíbo que me veas» son las palabras que un lobuno Drácula (Gary Oldman) dirige a Mina (Winona Ryder) mientras viola a Lucy (Sadie Frost) en la escena del film *Drácula de Bram Stoker (Dracula, dir. Francis Ford Coppola, 1992)* [Fig. 160] que recrea el lienzo del artista suizo.²¹⁵ Del mismo modo, cuando Paul Gauguin realiza su óleo *El espíritu de los muertos vela (Mana'ō tūpāpa'u, 1892; Museo Albright-Knox, Búfalo)* recrea al lascivo *tupapau* –espectro nocturno tahitiano– de perfil junto a la joven en la cama, pero

²¹³ El artista pinta una segunda versión entre 1790 y 1791, que se conserva en la Goethe-Haus de Frankfurt am Main.

²¹⁴ En ocasiones se identifica el monstruo principal de esta pintura como un *alp* del folklore germánico, especie de vampiro con un comportamiento parecido al del íncubo –«Long connected with the nightmare, the *alp* is considered a male, sometimes the spirit of a recently deceased individual, most often an actual demon» (BUNSON, 1993: 4)–. V. también EDWARDS, 1994.

²¹⁵ La obra de Füssli sustituye otra violación, en este caso no vista en pantalla, en *La marquesa de O... (Die Marquise von O..., dir. Eric Rohmer, 1976; v. BARRIENTOS-BUENO, 2017: 95-97)*.

con el ojo representado frontalmente –como sucede en convenciones artísticas como, entre otras, la del Egipto faraónico–, mirando así a su víctima y, a la vez y en un gesto de severa reprobación, al incauto espectador [Fig. 161].

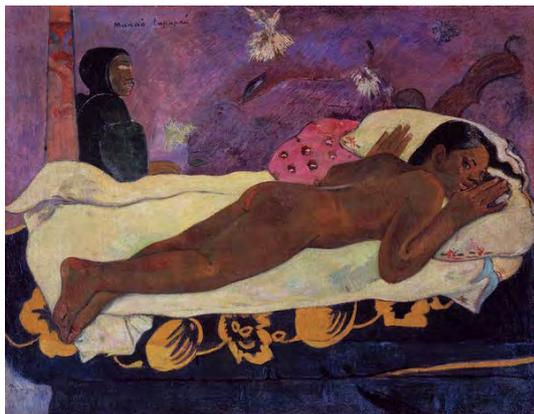


Fig. 159. Johann Heinrich Füssli,
La pesadilla (1781).

Fig. 160. *Drácula de Bram Stoker*
(dir. Francis Ford Coppola, 1992).

Fig. 161. Paul Gauguin,
El espíritu de los muertos vela (1892).

En obras como *La pesadilla* o *El espíritu de los muertos vela* la realidad diegética muestra al mismo tiempo el mundo de la vigilia –un dormitorio y la indefensa muchacha que duerme en él, en ambos casos– y el del más allá –representado por el íncubo y el caballo en el caso de Füssli, y por el *tupapau* en el de Gauguin–; sin embargo, por si esta yuxtaposición no fuera suficiente, las miradas de los monstruos interpelando directamente al espectador convierten al mundo extradiegético en parte del contraste, de modo que lo imposible que representan se ve potenciado. Ambas obras son, por tanto, claros ejemplos sobre cómo la imagen-rotura se manifiesta a través de la terrible *epíphasis* de lo imposible.

Tal revelación de lo oculto se ve subrayada en la pintura de Füssli por la cortina como elemento simbólico que remite a la tenue separación entre la realidad ordinaria y la de los terrores nocturnos, del mismo modo que para Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo* (*Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus*, 1886; v. 1991) el Velo de Maya separa el mundo de las formas, el engaño de Apolo en que viven los mortales, de su reverso caótico e informe, el dominio de Dionisos, señalando el poder del arte para rasgar la ilusión apolínea. En palabras de Juan Eduardo Cirlot, «Apartar cortinas, desgarrar velos o vestiduras [...] es avanzar hacia una interioridad o profundizar en un arcano» (2014: 153). Así, no es extraño que sean cortinas las que se abren para entrever lo imposible en la imagen-rotura de obras tan distintas entre ellas como la cubierta que Margaret Brundage realiza para el número de marzo de 1935 de la revista *Weird Tales* –ilustrando el relato de Harold Ward “Clutching Hands of Death”– [Fig. 162], o esa especie de limbo entre mundos que es la “sala de espera” o “habitación roja” de la serie de televisión *Twin Peaks* (creada por Mark Frost y David Lynch, 1990-1991, y 2017) [Fig. 163]. Sea desde el *kitsch* directo de Brundage o desde las sofisticadas resonancias surrealistas de Lynch, la *epíphasis* y la *aphánisis* de lo Otro se pueden manifestar mediante unas cortinas que se abren o se cierran, como sucede también en *La pesadilla* de Füssli, a través de las cuales asoma la cabeza el siniestro caballo de ojos blancos.



Fig. 162. Margaret Brundage, cubierta de *Weird Tales* (marzo de 1935).

Fig. 163. *Twin Peaks* (creada por Mark Frost y David Lynch, 1990-1991).

En un mundo que privilegia lo visible, la invisibilidad da miedo. En un año tan pretérito como 1651, Thomas Hobbes en su *Leviatán (Leviathan)* ya advierte sobre la relación entre lo invisible –por extensión, lo sobrenatural– y el temor, y cómo la religión ejerce un efecto de control y de catalizador sobre estos miedos: «El temor de las cosas invisibles es la semilla natural de lo que cada uno llama para sí mismo religión» (citado en SAGAN, 1998: 140). En la contemporaneidad, apartado lo sobrenatural a causa de la secularización de la sociedad, cuando aparece lo invisible se pueden elevar voces optimistas, como la de Arthur Conan Doyle, para quien la curiosidad intelectual es un acicate positivo:

Tan solo podemos ver aquello que se encuentra dentro de los límites del espectro luminoso. A un lado y a otro de ese espectro, hay infinitas vibraciones que no pueden captar nuestros ojos. Si fuésemos capaces de imaginar una variedad de seres hechos de una sustancia que emite vibraciones más largas o más cortas que las nuestras, estos seres resultarían invisibles para nosotros en la medida en que no pudiésemos «sintonizar» subiendo hasta ellos o haciéndolos bajar hacia nosotros (1998: 23-24).

Sin embargo, en general, en la contemporaneidad, ante la *epíphasis* de lo invisible imposible solo queda el miedo. Y el arte fantástico para contarlo.

Probablemente, una de las obras literarias canónicas sobre el terror ante la invisibilidad es la narración de Guy de Maupassant “El Horla” (“Le Horla”, 1887), en la que el protagonista explica en primera persona sus vicisitudes para descubrir al ser invisible que, al parecer, convive con él en su propia casa. Para ahondar en la plasmación visual de tal *epíphasis*, es interesante comparar esta narración con una de sus adaptaciones a la pantalla más célebres, el film *Diario de un loco (Diary of a Madman)*, 1963, dirigido por Reginald Le Borg. Dejando a un lado notables diferencias argumentales,²¹⁶ ambas obras difieren en dos aspectos interesantes en nuestra investigación sobre el arte fantástico: por una parte, el sentido último del film respecto al relato, y por la otra, la forma de mostrar lo invisible en cada caso.

El significado final del relato y de la película son diametralmente opuestos. Así como en “El Horla” la conclusión es que no todo en el universo se puede conocer y, al menos potencialmente, dominar mediante el poder de la razón –lo que conduce a una desesperada e inconsciente autoinmolación–, en el film interpretado por Vincent Price es precisamente a través de un razonamiento como se deduce la forma de derrotar el ente

²¹⁶ La más llamativa es una melodramática trama amorosa inexistente en el referente literario, y que en el film otorga protagonismo al personaje de Odette Mallotte (Nancy Kovack).

invisible –aunque esto supone la propia muerte por accidente del protagonista–. Allá donde Maupassant, no sin cierto fatalismo romántico, se rinde ante la magnitud insondable del misterio, la producción cinematográfica hace un optimista alegato en pro del alcance de la razón humana.

Por otra parte, la forma de mostrar al terrorífico Horla²¹⁷, difiere también substancialmente. En la narración sabemos del ente porque de algún modo chupa la energía de los seres humanos a los que atormenta, llegando a influir sutilmente y de forma casi imperceptible en su voluntad, aunque nada de ello se acompañe de pruebas visuales; su aspecto es imposible de conocer –de hecho, su rasgo distintivo fundamental es que es invisible–, y solo a través de ciertas deducciones podemos llegar a pensar en una forma quizá someramente antropomórfica: «Después la flor se elevó, siguiendo la curva que describiría un brazo que la alzara hasta una boca, y quedó inmóvil, suspendida en el aire transparente, como una pavorosa mancha roja situada a tres metros de mis ojos» (MAUPASSANT, 1996: 330-331). Tampoco se escucha su voz en ningún momento, si es que está dotado de ella.

En el film de Le Borg, sin embargo, la United Artists para la Metro-Goldwyn-Mayer opta por hacerlo todo mucho más evidente y sobre todo visualmente muy efectista. De entrada, el Horla de 1963 no es tan vampírico a la hora de robar la energía vital de sus víctimas –probablemente porque es un rasgo que, en tanto poco vistoso, resulta menos atractivo cinematográficamente–, pero sí mucho más imperativo como secuestrador de voluntades, y para que este rasgo quede claro y los espectadores no tengan duda de cuando la mente de algún personaje está bajo la influencia maligna del ser invisible, sus ojos se iluminan con una franja de un inquietante color entre el azul turquesa y el verde veronés [Fig. 164]. En la escena final tampoco se deja de ceder a la tentación de mostrar algo de su anatomía, cuando, devorado por el fuego, se vislumbra una forma más o menos antropomórfica entre las llamas [Fig. 165]. En cuanto a la voz, este Horla es mucho más comunicativo, ya que ríe con perversidad y, en contraste con la afectada caballería de Vincent Price, habla con la pastosa rotundidad en la interpretación sonora de Joseph Ruskin.

²¹⁷ Existen diversas conjeturas sobre la formación de la palabra por parte del escritor francés, entre las cuales algunas de las más populares indicarían que se inspira en el normando *horsain* (“extranjero”) –lo que encaja en la conexión entre el ente y la llegada de un buque brasileño al inicio de la narración–, o en la expresión *hors-la-loi* (“forajido”), o que se trataría de un neologismo a partir de la aparentemente contradictoria conjunción de *hors* (“sin”) y *là* (“ahí”).



Fig. 164. *Diario de un loco* (dir. Reginald Le Borg, 1963).



Fig. 165. *Diario de un loco* (dir. Reginald Le Borg, 1963).

Otro ejemplo de película en la que se acentúa lo invisible mediante efectos especiales que lo hacen más visible es *El ente* (*The Entity*, dir. Sidney J. Furie, 1982). El film explica la dramática historia supuestamente real de Carla Moran (Barbara Hershey), una madre separada que, en la California de 1976, empieza a ser violada en su propio hogar por un agresor que, siempre según su relato, es invisible. Durante años, psicólogos, psiquiatras, parapsicólogos, médicos y físicos estudian el caso y recogen pruebas de un fenómeno que, para la pantalla, se presenta, especialmente hacia el final de la cinta, mediante destellos y luces. El cine, quizá por razones inherentes a su naturaleza visual, parece resistirse a lo invisible. Incluso cuando da a entender el indecible fantástico; respecto a *El ente*, dice Juan Ramón Vélez García en su artículo “Presencias indefinidas y relato fantástico”:

Dicho motivo ya fue catalogado por Roger Caillois como «La “cosa” indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña» (1970: 26); y Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro ubica entre los principales motivos fantásticos el de «una presencia irreconocible, casi siempre, que se presenta al personaje» (Figueroa Buenrostro citado en GONZÁLEZ, 2007: 7). La indefinición suscitada por la ausencia de datos descriptivos sería un recurso de estilo encaminado a la consecución del efecto fantástico. El hecho de que el atacante sea invisible (bien para los personajes, bien para el lector, o para ambas instancias) aumenta la inquietud (VÉLEZ GARCÍA, 2013: 164).

Pese al exceso en la visibilización, también hay cineastas que optan por acercamientos a lo invisible que participan de la sutileza de ciertos pintores aplicando soluciones visuales que tiene que ver con una cierta medida en la puesta en escena que Louis Vax, comentando la literatura de Ludwig Joachim (Achim) von Arnim reivindica:

«Lo fantástico, para ser convincente, debe ser discreto» (1973: 78). Un ejemplo de esta capacidad magistral para sugerir lo invisible es el director danés Carl Theodor Dreyer, tan a menudo inspirado por los fríos interiores de su compatriota pintor Vilhelm Hammershøi.

Sin ser un artista de lo fantástico, en Hammershøi se encuentran diversos recursos visuales usados en el arte fantástico para mostrar o sugerir lo Otro. Uno es la ominosa ambigüedad ontológica conferida por un emplazamiento de las figuras humanas que les resta protagonismo, como si lo que no se ve a su alrededor fuera más importante que ellas mismas.²¹⁸ Está también la atmósfera especialmente incierta, neblinosa, en la cual lo material parece tornarse evanescente y especialmente afín a los momentos liminares del día. Según Gertrud Oelsner, este aspecto nebuloso de las obras de Hammershøi se debe, a su vez, precisamente a su relación con una fotografía que, de alguna manera, quiere imitar con su pintura (ROSENVOLD HVIDT, 2007: 129-130). Precisamente con esa fotografía que hemos señalado como un nuevo régimen de visibilidad fundamental para la configuración del arte fantástico. Así, tampoco es extraño que Dreyer se inspire en tales ambigüedades para conseguir los efectos visuales necesarios para las narraciones de algunas de sus películas –especialmente las que tienen que ver con lo sobrenatural–:

Será sobre todo en las escenas de exteriores de filmes como *Vampyr* [1932] o *Dies Irae* (*Vredens dag*) [1943] donde Dreyer opte por grabar con un borroso contraluz que envuelve ambas películas en una atmósfera sensorial y misteriosa que también aparece en muchos de los paisajes de Hammershøi. El espectador de estas películas y esos cuadros advierte a menudo que las escenas de exterior representan lugares donde cualquier cosa puede suceder (ROSENVOLD HVIDT, 2007: 130).

²¹⁸ Rosenvold Hvidt destaca de la obra de Hammershøi cómo desafía la convención de la frontalidad en el retrato del mismo modo que la fotografía como nuevo espacio de visibilidad experimenta: «Este interés por la figura vuelta de espaldas y por “retratar” nuca, de modo que aparezcan como imágenes del inconsciente del rostro capaces de despertar los sentidos, también lo encontramos en fotografías de mediados y finales del siglo XIX» (2007: 131). Figuras de espaldas, que, como las figuras-guía del pintor Caspar David Friedrich, indican hacia dónde debe mirar el espectador. Explica Jordi Balló en cuanto a la relación entre Hammershøi y Dreyer: «Es esta quietud, esta suspensión en el espacio, el carácter escultórico de estas mujeres en interiores domésticos lo que nos remite a un punto de vista en la pintura donde la contemplación y el éxtasis de un personaje se revela profundamente gracias a esta composición de espaldas, que ya habíamos advertido en algunos pintores románticos, y que alejan la pintura resultante de cualquier tentación anecdótica. Pero lo más interesante de la cuestión es cómo Dreyer aborda el mismo problema de representación –una mujer sola en estado de reflexión, mirando hacia su interior– pudiendo contar con los instrumentos del campo/contracampo cinematográfico» (2007: 134). Escribe Eduardo A. Russo en su descripción del término cinematográfico “campo”: «Esa zona de espacio imaginario perceptible dentro de la pantalla suele asumir, por otra parte, aquella cualidad de “ventana abierta al mundo” que León Alberti creía apreciar en la pintura renacentista y que evocaba Bazin como propia de la pantalla cinematográfica» (1998: 49-50).

Destacamos de Hammershøi, por último, la capacidad para mostrar la ausencia, indicio del vacío, pero también de lo invisible. Los recursos para indicar la ausencia en el cine y la pintura son distintos —«Las panorámicas de Dreyer han de desarrollarse en el tiempo, mientras que Hammershøi puede permitirse detener el tiempo y hacer de su imagen un todo estable» (ROSENVOLD HVIDT, 2007: 130)—, aunque también se dan relaciones importantes:

Al igual que Hammershøi, en su intento de alejarse del naturalismo Dreyer también se serviría de la simplificación como instrumento artístico a la hora de introducir la abstracción en la pantalla de cine, quizá con mayor consecuencia en películas como *La palabra (Ordet)* [*Ordet*, 1955] y *Gertrud* [1964], así como en los interiores de *Dies Irae* (FONSMARK, 2007: 121-122).

En referencia a la ausencia, Anne-Birgitte Fonsmark señala otra particularidad de la pintura de Hammershøi que también es aplicable a otro artista que, como hemos visto, lega imágenes inquietantes, el norteamericano Andrew Wyeth, y que a su vez es uno de los recursos visuales del arte fantástico. Nos referimos al vacío en el primer término:²¹⁹

La falta de primer término en los paisajes de Hammershøi resultaba sorprendente. Como ya se ha señalado, allí donde la tradición académica prescribía un *repoussoir*, un elemento en primer plano que creara sensación de profundidad, no había nada, solo vacío. Un vacío que daba lugar a una extraña distancia entre el observador y lo observado, una barrera infranqueable que convertía al mundo del arte en un mundo intangible. Dreyer pudo contemplar el mismo efecto con toda su fuerza en las composiciones arquitectónicas que llenaban las paredes de la exposición. Allí era donde se reflejaba mejor la fascinación del pintor por la luz, por las líneas, a menudo con calidad fotográfica (2007: 122).

Llenamos de fantasmas los espacios vacíos. Por ese motivo, el poeta Sophus Michaëlis dedica al cuadro de Hammershøi *Puertas abiertas (Åbne døre, 1905; Davids Samling, Copenhague)* [Fig. 166] el poema homónimo publicado en el libro *Vilhelm Hammershøi: el artista y su obra (Vilhelm Hammershøi: Kunstneren og hans Værk, en coautoría con Alfred Bramsen, 1918)*:

Y sin embargo, es como si unos pasos pisaran ese suelo
y unas pisadas crujieran en los umbrales desgastados,
y unas sombras en el desierto corredor
se hicieran indetectables y silenciosamente presentes.

²¹⁹ Por supuesto, Hammershøi no es el único artista de su tiempo y su lugar que utiliza esta composición. Esto se observa en obras como *Día de verano en Skagen Sønderstrand (Sommerdag ved Skagens Sønderstrand, 1884)*, de su maestro Peder Severin Krøyer, con quien Annette Rosenvold Hvidt observa también otras concomitancias técnicas (2007: 128).

En estas cerraduras hurgan manos de espectro
y figuras enmascaradas brotan del suelo (citado en TYBJERG, 2007: 126).



Fig. 166. Vilhelm Hammershøi,
Puertas abiertas (1905).

Regresando a “El Horla”, sabemos que su autor, Guy de Maupassant, es un voraz lector de literatura médica, y que vive obsesionado por la amenaza de los microbios, contra los que toma todo tipo de remedios. En este sentido, es curioso observar cómo determinados avances de la ciencia, lejos de acabar con viejas supersticiones y miedos irracionales, crean otros nuevos. Por ejemplo, los adelantos en la óptica del microscopio –sobre todo gracias a Ernst Abbe y Carl Zeiss– abren las puertas a un nuevo mundo de misterios en miniatura que explican enfermedades y trastornos hasta entonces impenetrables. Así, estos conocimientos, que debieran acabar con la creencia en entidades sobrenaturales portadoras de calamidades, lo que provocan en muchas personas es un nuevo pavor a un mundo que ni tan solo se puede ver. De hecho, ahora se tiene la certeza de estar rodeados de seres nocivos y contra los cuales no se puede hacer prácticamente nada, ya que, en la mayor parte de los casos, solo se acusa su presencia dentro del cuerpo cuando ya se han convertido en sus destructivos huéspedes. Por extensión, el estado de paranoia que tal convencimiento pesimista genera que la vida cotidiana se pueble de criaturas y fuerzas invisibles que manipulan los actos y las emociones. El protagonista de “El Horla” es plenamente consciente de ello:

¿Hay que creer que el aire, el invisible aire, está lleno de presencias desconocidas? Me despierto en la mejor disposición, con ganas de cantar. ¿Por qué? Llego hasta la orilla del agua y, después de un corto paseo, vuelvo a casa sintiéndome desgraciado, como si me aguardara alguna calamidad. [...]

Todo lo que nos rodea, todo lo que vemos, aun sin mirarlo, todo lo que tocamos, aun sin darnos cuenta, todo lo que cogemos, todo lo que encontramos, aun sin percibirlo con claridad, tiene un efecto rápido, sorprendente e inexplicable sobre nosotros, sobre nuestros sentidos y, a través de ellos, sobre nuestras ideas y sobre nuestro corazón (MAUPASSANT, 1996: 316).

Los adelantos de la ciencia cada vez dejan más clara la existencia de mundos invisibles a los sentidos humanos: la física y química polaca Marie Curie sufre en su propio cuerpo la fuerza hasta entonces desconocida de la radioactividad; cada vez se avanza más en el campo de las ondas, de manera que pronto se generaliza el uso de la radio; y, sobre todo, la fotografía, que hace visible el galope de los caballos o el vuelo de los pájaros, y que congela el choque de una gota contra la superficie del agua. La ciencia y la tecnología ofrecen muletas a unos sentidos que se evidencian cada vez más torpes:

¡Qué profundo es el misterio de lo invisible! No podemos sondearlo con nuestros débiles sentidos, no podemos verlo con nuestros ojos, incapaces de captar lo que es demasiado grande o demasiado pequeño, lo que está demasiado cerca o demasiado lejos —ni los habitantes de una estrella, ni los de una gota de agua—, ni podemos oírlo con nuestros oídos, que nos engañan, pues lo que llega a nosotros son las vibraciones del aire en notas sonoras. Son como hadas que realizan el milagro de convertir esas vibraciones en sonidos, y hacen que nazca la música por esa metamorfosis... Ni tampoco podemos percibirlo por el olfato, que es menos agudo en nosotros que en el perro, ni con nuestro sentido del gusto, que apenas si puede determinar la edad de un vino.

¡Ah! ¡Si tuviéramos otros órganos que pudieran hacer otros milagros en nuestro favor, qué maravillas descubriríamos en nuestro entorno! (MAUPASSANT, 1996: 316-317)

No es extraño que, pese al racionalismo y el empirismo heredados de la Ilustración del siglo XVIII, en tiempos de Maupassant —especialmente durante el convulso cambio de siglo del XIX al XX— la ciencia estrecha curiosos lazos con el ocultismo y el esoterismo:

—Estamos —dijo— a punto de descubrir uno de los más importantes secretos de este planeta, pues hay otros fuera de él, en las estrellas. Desde que el hombre fue capaz de pensar, desde que fue capaz de escribir y expresar sus ideas, se ha sentido rodeado de un misterio impenetrable para sus toscos e imperfectos sentidos, y ha tratado de suplir esta imperfección con su inteligencia. Como la inteligencia permanece todavía en estado rudimentario los fenómenos invisibles adoptan formas pavorosas. De aquí proceden las creencias populares en lo sobrenatural, las leyendas de aparecidos, hadas, gnomos, duendes, y aún podría decir que también la leyenda de Dios; pues nuestra concepción del Creador del mundo, cualquiera que sea la religión de donde esta concepción nos venga, es la más mediocre, la más estúpida y la más inaceptable que ha podido brotar del aterrado espíritu de un ser humano. Nada es más verdadero que el dicho de Voltaire: «Dios hizo al hombre a su imagen, pero el hombre le ha pagado devolviéndole su imagen». Pero desde hace poco más de un

siglo presente algo nuevo. Mesmer y algunos otros, nos han puesto en una pista inesperada, y especialmente en los dos o tres últimos años hemos llegado a resultados sorprendentes (1996: 325-326).

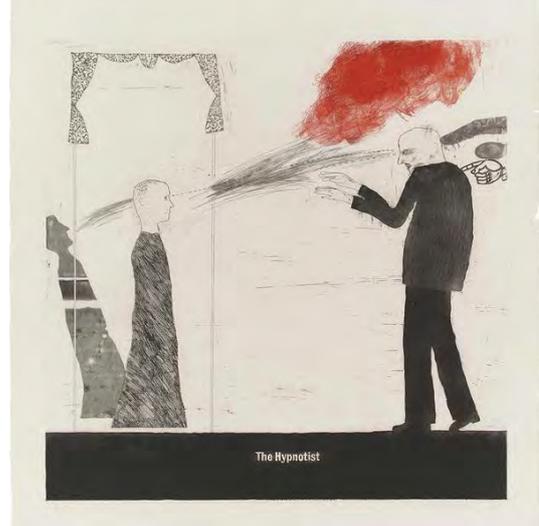


Fig. 167. Sasha Schneider, *Hipnosis* (1904).

Fig. 168. David Hockney, *El hipnotista* (1963).

Ya en los años 70 del siglo XVIII, el médico austríaco Franz Anton Mesmer afirma que existe un poder, similar al del magnetismo, que ejerce una intensa influencia sobre el cuerpo humano. Llama a su descubrimiento “magnetismo animal” –posteriormente “mesmerismo”– y proclama sus virtudes terapéuticas, pero informes oficiales desfavorables a sus teorías precipitan que pronto pierda su prestigio y se vea aislado de los círculos científicos. Sin embargo, convencido todavía de sus descubrimientos, Maupassant lo cita más de cien años después. Y lo hace junto al hipnotismo, que juega un papel especialmente relevante en la narración. De hecho, Maupassant también se interesa vivamente por el trabajo de Jean-Martin Charcot, médico e investigador del Hospital de la Salpêtrière, pionero en el tratamiento de las entonces llamadas “parálisis histéricas” mediante la sugestión hipnótica; voces contrarias de las escuelas de Bernheim y Nancy acaban con su prestigio internacional. Siendo la hipnosis un estado de consciencia alterado caracterizado por una elevada respuesta a la sugestión, se trata de una experiencia cercana al mesmerismo, técnica con la que comparte la peligrosa capacidad de intervención en las voluntades ajenas. Tal es la perspectiva que Sasha Schneider explota en su obra *Hipnosis* (*Hypnose*, 1904; col. particular) [Fig. 167], donde

el poder de manipulación aparece –he ahí la *epíphasis* que hace posible la imagen-rotura fantástica– en forma de una luz proyectada sobre el rostro de la víctima; una interesante variación sobre el mismo tema es la que realiza David Hockney en su grabado *El hipnotista* (*The Hypnotist*, 1963; col. particular) [Fig. 168], donde también el elemento extraño es remarcado gráficamente.



Fig. 169. Antoni Clavé,
El hombre invisible (1934).

Siguiendo la estela crítica para con la ciencia abierta por la citada *Frankenstein* de Mary Shelley, novelas de ciencia ficción como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson, y *La isla del doctor Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896) y *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1897), ambas de H. G. Wells, se adentran tanto en los miedos a lo invisible como en la espinosa cuestión de los límites éticos de los científicos. Junto con Victor Frankenstein, los protagonistas de estas obras expresan visiones pesimistas y deterministas –nunca más acertadamente, teniendo en cuenta el triunfo del darwinismo– sobre los poderes que el investigador de la química, la biología o la física puede ejercer sobre los demás mediante su trato con lo que para la mayoría es invisible. Desde este punto de vista, adquiere una especial relevancia el cartel conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona que Antoni Clavé realiza en 1934 para el film *El hombre invisible* (dir. James Whale, 1933), con la silueta en actitud de huir, de zafarse de las responsabilidades gracias a la ventaja de la invisibilidad [Fig. 169]. La invisibilidad

del científico protagonista de *El hombre invisible*, además de consecuencia de avances científicos no suficientemente controlados, constituye una importancia metáfora:

una de las grandes pesadillas del ser humano es la de la anulación de su identidad. La invisibilidad constituye, así, una de las metáforas más alienantes del hombre que busca “completarse” o integrar la idea de su propio yo. Esta reconstrucción adquiere gran importancia no sólo en las motivaciones psíquicas de la mente humana, sino también en los condicionamientos sociales –con origen precisamente en la civilización industrializada y en el anonimato que preconiza el desarrollo desmedido de los núcleos urbanos– que hacen que el individuo se sienta un número sin identidad (BALLESTEROS, 1998: 338).

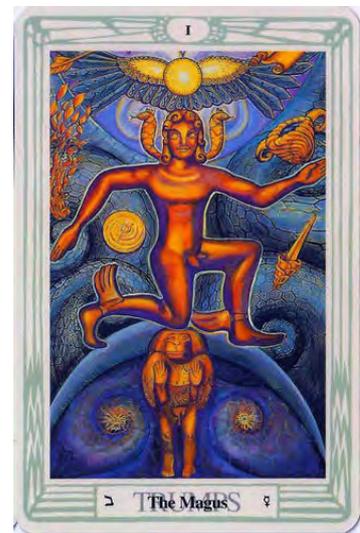
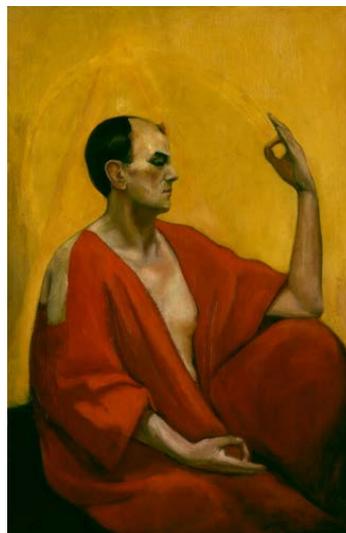


Fig. 170. Alexandre Séon, *El Sâr Joséphin Péladan* (1891).

Fig. 171. Leon Engers Kennedy, *Edward Alexander (Aleister) Crowley* (1917-1918).

Fig. 172. Aleister Crowley y Frieda Harris, *Thoth Tarot* (1938-1943).

Para Mesmer el ocultismo es una manera de afirmar la naturaleza fundamental del Universo como conciencia, así como el poder de la mente humana para interactuar directamente con él. Desde esta perspectiva, el ocultismo encuentra con facilidad su lugar en el Romanticismo del siglo XIX, que preconiza la recuperación de tradiciones populares ancestrales, la sabiduría oculta en el simbolismo y el poder sanador de la imaginación. Estos elementos llegan a ser tan importantes en la forma de entender el ocultismo decimonónico que no es extraño encontrarlos integrados bajo las nuevas fórmulas de las doctrinas espiritistas, de la Sociedad Teosófica y de la Orden Hermética de la Golden Dawn, grupos a lo que pertenecen multitud de artistas e intelectuales, y que tienen

importantes prolongaciones en el siglo XX (v. el citado catálogo de JUNCOSA, LACHMAN Y DAVIS, 2018). Valgan como ejemplos los retratos que Alexandre Séon y Leon Engers Kennedy dedican, respectivamente, a *El Sâr Joséphin Péladan* (*Le Sâr Joséphin Péladan*, 1891; Musée des Beaux-Arts, Lyon) [Fig. 170] y *Edward Alexander (Aleister) Crowley* (1917-1918; National Portrait Gallery, Londres) [Fig. 171], ambos ataviados como sacerdotes de la antigüedad para resaltar su vinculación a cultos y conocimientos ancestrales, o una muestra de la colaboración entre Aleister Crowley y Lady Frieda Harris para realizar su propia versión del Tarot –una de las formas de la cartomancia–, el llamado *Thoth Tarot* (1938-1943) [Fig. 172].

En la esfera de lo visible, la aparición de lo imposible resulta inquietante, pero lo mismo sucede con su desaparición, de modo que tanto la *epíphasis* como la *aphánisis* son recursos visuales para la imagen-rotura fantástica. Siguiendo la idea freudiana según la cual el peor fantasma es aquel que no se ve, podemos recordar como en *Drácula* el horror se manifiesta cuando el monstruo se revela, sí, pero también mientras se mantiene oculto; según Juan Antonio Molina Foix, uno de los grandes aciertos de Bram Stoker consiste en comenzar presentando al vampiro en su castillo y exteriorizando sus terribles poderes –esa es su *epíphasis*–, para después mantenerlo entre bastidores durante casi toda la novela, desarrollando un *trompe-l'œil* raramente igualado (1994: 43) y que, para nosotros, es una *aphánisis* mantenida, alargada en el tiempo de la narración.

Del mismo modo, en las imágenes fantásticas, la cuestión no radica tanto en si se ve lo imposible –si aparece, si se revela, si se da la *epíphasis*–, o si se esconde –si desaparece, si acontece su *aphánisis*–, sino en el contraste que un gesto u otro implica en el mundo realista y verosímil en el que se manifiesta. En este sentido, compara Georges Didi-Huberman la aparición y la desaparición con una mariposa:

La mariposa –en particular la falena, esa mariposa nocturna que se cuelga por la puerta entreabierta y se pone a bailar alrededor de la lámpara para acabar rápidamente consumida– podría ser el emblema de una cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de la realidad, es decir, de un cierto estatus, ni que decir tiene que inestable, de la aparición de *la imagen como realidad* (2007: 10).

Así, no entendemos ni la *epíphasis* ni la *aphánisis* como simples sucesos de un instante, aunque puedan serlo, sino procesos: una aparición fugaz, sí, pero también una aparición que se mantiene terriblemente presente, o tanto una desaparición inmediata como una ocultación dilatada en el tiempo. En las artes visuales, donde la percepción del tiempo se da de un modo distinto al de la literatura, también necesariamente la *epíphasis*

y la *aphánsis* deben zafarse de las servitudes de la cuarta dimensión. Al hacerlo, ponen de manifiesto su profunda naturaleza paradójica:

Solo aparece lo que antes fue capaz de ocultarse. Las cosas ya captadas por su aspecto, las cosas apaciblemente parecidas no aparecen nunca. Es cierto que son aparentes –pero solo aparentes: en ningún momento nos habrán sido dadas como *algo que aparece*. ¿Qué le hace falta la aparición, al acontecimiento de lo que aparece? ¿Qué hace falta justo antes de que lo que aparece vuelva a cerrarse sobre su aspecto que se supone estable o que se esperaba definitivo? Hace falta una *abertura*, única y momentánea, esa abertura que certificará la aparición como tal. Está apunto de surgir una paradoja, porque en el mismo momento en el que se abre al mundo visible, lo que aparece se entrega algo parecido a una disimulación. Está apunto de surgir una paradoja porque, solo por un momento, lo que aparece habrá dado acceso a ese bajo mundo, algo que podría evocar el envés o, mejor dicho, el infierno del mundo visible –y es la región de la semejanza (DIDI-HUBERMAN, 2015B: 17).

3.2.3. La aparición y la desaparición como referenciales de existencia

¿Qué es la imaginación sino el eterno sueño del Espíritu en que todas las imágenes, conocidas o desconocidas, existen potencialmente? Es la gozosa danza del fuego que solo podemos conocer si nos convertimos en el danzante. Nuestras almas lo anhelan, desean crecer hasta alcanzar la misma extensión que la inconcebible plenitud del Espíritu, al igual que éste desea entrar en el tiempo, donde sus imágenes se hacen realidad. (Muchas de ellas ya lo son, pues despertaron en el tiempo antes de volverse a hundir en el sueño eterno del Creador, el unicornio no menos que el dinosaurio; otras, todavía tienen que aparecer.)

Patrick Harpur,
Mercurius o el matrimonio del cielo y la tierra
(*Mercurius, or The Marriage of Heaven & Earth*, 1990).

Vine a verte. Estabas rodeada de sombras. Con tu delgada voz un poco más sumida ceremoniosamente me dijiste: –De cinco a seis los muertos se levantan como en un breve ensayo oscuro de la resurrección.

José Ángel Valente, “A Cup of Tea”
(*Material memoria*, 1979).

Según lo examinado en el apartado anterior, estamos en disposición de afirmar que la pulsión escópica forma parte tanto de la naturaleza humana como de la cultura occidental contemporánea. La imperiosa necesidad de ver marca la relación de las personas, entendidas como seres sociales, tanto entre ellas como con el mundo, de modo que ver o no ver, y el hecho de que haya espacios de la realidad que puedan ser visibles o invisibles, son elementos fundamentales para la reflexión sobre la *epíphasis* y la *aphánisis* de lo imposible en la imagen-rotura. Sin embargo, no es esta pulsión escópica la única a tener en cuenta para nuestro objeto de estudio, ya que, íntimamente relacionada con ella, se encuentra la que Román Gubern denomina “pulsión icónica”. Se trata de aquella que impulsa a ver lo que no está, no por invisible, sino sencillamente porque ni siquiera existe:

el apetito visual humano posee todavía un grado más elevado de formalización cognitiva, manifestada en lo que podríamos denominar *pulsión icónica*, que hace que veamos formas figurativas en los perfiles aleatorios de las nubes, en los puntos luminosos de las constelaciones o en las machas de las paredes. [...] La pulsión icónica revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias, si bien tales orden y sentido

aparecen ampliamente diversificados según el grupo cultural al que pertenezca el sujeto perceptor y según la historia personal que se halla tras cada mirada (2003: 12).

Las palabras de Román Gubern, sin duda, remiten al mundo de las pareidolias, es decir, a todas aquellas imágenes aleatorias que se identifican erróneamente como formas reconocibles. Sin embargo, en el presente apartado, esta especie de exceso de la percepción o efecto secundario de la pulsión escópica no es nuestro foco de interés. Si en el apartado anterior nos centrábamos en la *epíphasis* y la *aphánisis* de lo imposible en relación a lo visible y lo invisible, y a la carga cultural que conlleva lo que se puede ver y lo que no, en estas páginas examinamos la aparición y la desaparición en tanto que referencial de existencia. Enmarcadas en la pulsión icónica, que es capaz de atribuir significados a lo arbitrario –esto es, dar forma a lo indeterminado–, la *epíphasis* y la *aphánisis* convierten en existente lo que, de otro modo, por imposible, se consideraría cómoda y sencillamente inexistente.



Fig. 173. Marià Fortuny, *Cora, hija de Dibutades de Sicione, dibujando el perfil de su amante* (c. 1856-1858).

Pese a lo que pudiera parecer, conviene tener en cuenta que la historia visual de occidente tiende a mezclar lo visible con lo invisible, la presencia con la ausencia y, en consecuencia, lo existente con lo inexistente. Así sucede en uno de sus mitos fundacionales, el de la doncella de Corinto. En el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona se conservan cuatro dibujos en los que Marià Fortuny esboza un mismo tema, recogido como título único en todas las versiones: *Cora, hija de Dibutades de Sicione, dibujando el perfil de su amante* (*Cora, filla de Dibutades de Sicione, dibuixant el perfil del seu amant*, c. 1856-1858). Tomando uno de ellos como ejemplo [Fig. 173],

la descripción sirve para los cuatro: una muchacha resigue el contorno de la sombra de un joven en la pared; por los atuendos y el mobiliario, la situación acontece en el mundo clásico.

Aunque reducido a los trazos y los claroscuros más someros de un apunte, el protagonista masculino transporta con él el porte y la belleza de la estatuaria antigua, tan dada a la exaltación de una cierta idea de juventud idealizada, pero, pese a tal tributo, donde más insiste Fortuny con la tinta a la aguada y el grafito no es en su corporeidad gloriosa, sino en su sombra, esa con la que el gesto de la protagonista femenina se funde con urgencia y concentración pareja a la del propio artista de Reus. No es extraño, porque lo que se explica aquí no es un asunto baladí, sino el mismísimo mito fundacional de la pintura. Cuenta el erudito latino Plinio *el Viejo* en su *Historia natural* (*Naturalis historia*, antes del 77) que una joven de Corinto –llamada Cora en la versión de Fortuny–, ante la inminente partida de su amado, traza en una pared el contorno de la sombra de su rostro; así, en su angustiosa ausencia, la silueta le servirá para mantener viva la sensación de presencia. Acto seguido, su padre, Butades –también Debutades o Dibutades–, rellena la silueta con arcilla que luego cuece para mantener viva la imagen por más tiempo, concediéndole un nuevo estatus de existencia.

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]. Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia [...]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre. Así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba solo un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y esa es la etapa que perdura hasta hoy.

[...]

La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería (Libro XXXV, v, 1; y Libro XXXV, XLIII, 1).

Una variante de esta misma historia es la explicada por Marco Fabio Quintiliano en el *Institutio Oratoria* (c. 95), donde el autor se interroga sobre la mera imitación:

Cosa es también vergonzosa contentarse con igualar a lo que se imita. Porque de lo contrario, ¿qué había de suceder si ninguno hubiera hecho más que aquél a quien imitaba? [...] no habría más pintura que la que formasen los contornos de la sombra de los cuerpos puestos al sol (X, II, 1; QUINTILIANO, 2004).

En pleno Barroco se encuentra una de las representaciones más célebres del episodio referido por Quintiliano. Se trata de *El cuadro de las sombras*, también titulado *El origen de la pintura* (1665; Muzeul Național de Artă al României, Bucarest), de Matías de Arteaga,²²⁰ en cuyo extremo inferior derecho se lee dentro de un escudo ornamental «Tubo [sic] de la sombra origen la que admiras hermosura en la célebre pintura» (ROSENBLUM, 1957: 279-280; y VEGA, 2010: 286).



Fig. 174. Matías de Arteaga, *El cuadro de las sombras* (1665).

Como no podría ser de otro modo, existen numerosas interpretaciones artísticas de tan célebre episodio, bien a partir de la escena de Plinio o, en menor medida, de la de Quintiliano. Entre otras, destacamos las siguientes pinturas: de David Allan *El origen de la pintura: La doncella de Corinto* (*The Origin of Painting: The Maid of Corinth*, 1775; The National Galleries of Scotland, Edimburgo), de Joseph Wright *La doncella corintia* (*The Corinthian Maid*, 1782-1784; The National Gallery of Art, Washington), de Jean-Baptiste Regnault *El origen de la pintura* (*L'origine de la peinture*, 1786; Château de Versailles) [Fig. 175], de Joseph-Benoît Suvée *Butades o La invención del dibujo* (*Dibutades ou L'invention du dessin*, 1791; Groeningemuseum, Brujas), de Karl Friedrich Schinkel *La invención de la pintura* (*Die Erfindung der Malerei*, 1830; Von der Heydt Museum, Wuppertal) o, con el mismo título, la versión de Eduard Daege (1832; Alte Nationalgalerie, Berlín). Por supuesto, también existen versiones anteriores, como la citada de Matías de Arteaga, y posteriores y tan recientes, como, por ejemplo, las fotografías *El lápiz de la naturaleza* (*The Pencil of Nature*, Karen Knorr, 1994; col. particular) [Fig. 176], *Butade: o el origen de la pintura* (*Butades: or the Origin of*

²²⁰ Obra anteriormente atribuida a Bartolomé Esteban Murillo y también fechado erróneamente en 1660 (v. BUSUIOCEANU, 1940; STOICHITA, 2009: 47; y VEGA, 2010: 286).

Painting, Louisa Minkin y Michael Curran, 2006; col. particular), o la pintura *Butades* (*Dibutades*, Francine Van Hove, 2007; col. particular).²²¹



Fig. 175. Jean-Baptiste Regnault, *El origen de la pintura* (1786).



Fig. 176. Karen Knorr, *El lápiz de la naturaleza* (1994).

Ya en 1957, Robert Rosenblum en su artículo *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism* demuestra ampliamente que el momento de máxima representación del episodio de Butades y la sombra del amado de su hija se enmarca fundamentalmente entre finales del s. XVIII y los dos o tres primeras décadas del s. XIX.²²² Dicho de otra manera, el inicio del arte de la pintura como motivo visual e iconográfico coincide con la formación del arte fantástico, un dato que no debería sorprender si tenemos en cuenta que lo fantástico requiere un elevado grado de autoconciencia y conocimiento de los mecanismos y convenciones de la representación. En el campo de la literatura, Irène Bessièrre se refiere a esta característica de lo fantástico en los siguientes términos:

En lui [en lo fantástico], le problème du rapport du lecteur au livre et du livre au réel se lit comme agrandi et comme magnifié. Il révèle le fond de toute mécanique narrative et restitue la véritable fonction de l'imaginaire : celle d'induire la pratique

²²¹ Es curioso observar en estos dos últimos ejemplos como las artistas optan por cambiar el sexo del muchacho, describiendo así una escena de complicidad y reivindicación femenina.

²²² Más de una década después, Marcia Allentuck amplía la investigación de Rosenblum a partir del estudio de la versión de la Doncella corintia que realiza Edward Francis Burney, un artista menor, según sus palabras (v. ALLENTUCK, 1970).

et le goût de l'étrangeté, de rétablir la production de l'insolite et de la tenir pour une activité normale (1974: 29).

Por su parte, Rosemary Jackson lo expresa del siguiente modo: «The reluctance, or an inability, to present definite versions of “truth” or “reality” makes the modern fantastic a literature which draws attention to its own practice as a linguistic system» (2003: 37).

Durante la Ilustración se revitaliza la historia explicada originariamente por Plinio y Quintiliano, ya que, en momentos precedentes, como por ejemplo durante el Renacimiento, circulan versiones que omiten el elemento fundamental de la ausencia; es el caso de Giorgio Vasari: «According to Pliny this art was introduced into Egypt by Gyges of Lydia, who, on seeing his shadow cast by the fire, at once drew an outline of himself on the wall with a piece of charcoal» (citado en CHAPMAN SHARPE, 2017: 88-89).

La divulgación del episodio de la doncella de Corinto es tan importante en el período ilustrado en el que se instauran las bases del arte fantástico, que lo encontramos tanto referido en textos sobre el fenómeno artístico como evocado de forma más o menos indirecta en obras literarias. A partir de la *Enciclopedia (Encyclopédie*, Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert *et al.*, 1751-1772), numerosos diccionarios especializados popularizan el episodio en cuanto narración, mientras que es en la circulación de las estampas donde se hace reconocible como imagen (v. ROSENBLUM, 1957; y LEVITINE, 1958). Ejemplo hispánico es el poema didáctico *A la pintura* de Rejón de Silva (1786):

La común opinión sobre el origen de la Pintura es que viéndose próxima la hija de un Alfarero de Sicione, en el Peloponeso (o según otros de Corinto) llamado Debutades, a ausentarse de su amante; notó, a la luz de una lámpara, que la sombra retrataba en la pared exactamente el perfil del rostro de su querido; y tomando un carbón, señaló con él aquel contorno, para que controlase su deseo en la ausencia (citado en VEGA, 2010: 286).

Muestra célebre de la evocación literaria del episodio son *Las penas del joven Werther (Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), de Johann Wolfgang Goethe; dice el protagonista que da título a la obra en las anotaciones del 24 de julio de su diario:

Tres veces he comenzado el retrato de Carlota, y las tres me ha salido mal. Esto me es tanto más sensible cuanto que hace poco tiempo tenía yo gran facilidad para sacar el parecido. Últimamente he hecho su retrato de perfil; preciso será que me contente con él (2002: 69-70).

Como le sucede a la doncella de Corinto, finalmente Werther encuentra en el perfil los mínimos indispensables para evocar al ser amado. Ciertamente, como afirma Jesusa Vega, durante la Ilustración se encuentra en la leyenda sobre el origen de la pintura difundida por Plinio «una de las razones fundamentales del prestigio intelectual que tenía el dibujo de la silueta y su concepción de registro del ausente» (2010: 285).

Con los descubrimientos de las ciudades de Pompeya y Herculano, sepultadas bajo las cenizas del Vesubio y que contribuyen a poner nuevamente de moda los modelos de la antigüedad clásica, en el último tercio del siglo XVIII se intensifica la producción, difusión y demanda de “perfiles”, también llamados “siluetas”, consistentes en retratos de perfil realizados en papel recortado y ennegrecido.²²³ Por supuesto, el gusto por emular la numismática griega y romana, así como los camafeos de la antigüedad, ambos modelos en los que los personajes destacados siempre aparecen de perfil, se encuentra en épocas diversas,²²⁴ pero en este momento confluyen otros factores que refuerzan la moda de los perfiles: el impulso del Neoclasicismo en el plano artístico, la revaloración de los clásicos por parte de la intelectualidad ilustrada, descubrimientos arqueológicos como los citados, la creciente e imparable popularización del retrato entre personas de condiciones sociales y económicas cada vez más diversas, y publicaciones influyentes como los cuatro volúmenes de *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía (Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 1775-1778)*, de Johann Caspar Lavater, sobre la relación entre los rasgos físicos y los de carácter.

Se sobreentiende que cada uno de estos motivos para el impulso de los perfiles responde a necesidades distintas, pero por encima de todas prevalece aquella tan sencilla y tan profundamente humana de la doncella de Corinto: hacer visible al ausente. Así, no resulta extraño que, hoy en día, junto a ejemplos del siglo XVIII, como la silueta del propio Lavater (c. 1790; col. particular) [Fig. 177], artistas como Kara Walker en *Antes de la batalla (muslo de pollo) (Before the Battle (Chickin' Dumplin')*, 1995) [Fig. 178] retraten mediante la misma técnica a otro tipo de ausentes, en este caso a la mujer negra esclava

²²³ El artista francés emigrado a Inglaterra Auguste Edouart, en su *A treatise on silhouette likenesses* (1835; v. 2014) atribuye el uso de la palabra “silueta” en francés como burla hacia el parsimonioso ministro de finanzas Étienne de Silhouette, cuyas impopulares medidas económicas provocan la aparición de la expresión “à la Silhouette” para referirse a algo barato o de poca importancia, y que en muy poco tiempo se asocia también a la forma de hacer retratos mediante perfiles en negro sobre blanco, rápida y en circulación por módicos precios.

²²⁴ Por razones obvias, el Renacimiento es una de estas épocas, momento del arte y del pensamiento que lega ejemplos de lo comentado tan notables como los retratos de Federigo de Montefeltro, duque de Urbino, y de su esposa Battista Sforza, pintados por Piero della Francesca en el *Díptico de los Duques de Urbino* (1472; Gallerie degli Uffizi, Florencia).

ante los abusos del hombre blanco, cuya imagen ha permanecido tradicionalmente vedada en los discursos visuales de la historia de los Estados Unidos –de hecho, la imagen de la doncella de Corinto, así como los diferentes ejemplos que nos permite traer a colación, evocan fácilmente la mayoría de las que para Alain de Botton y John Armstrong son las siete funciones del arte, y de entre las cuales no es casualidad que la primera sea, precisamente, la evocación del o de lo ausente: el recuerdo (“remembering”), la esperanza (“hope”), la tristeza (“sorrow”), el reequilibrio (“rebalancing”), la autocomprensión (“self-understanding”), el crecimiento (“growth”) y el agradecimiento (“appreciation”) (v. BOTTON Y ARMSTRONG, 2015)–.



Fig. 177. Silueta de Johann Caspar Lavater (c. 1790).

Fig. 178. Kara Walker, *Antes de la batalla (muslo de pollo)* (1995).

Volviendo a la Ilustración, junto a la silueta, la sombra constituye otro gran centro de interés derivado del mito de la doncella de Corinto. Según la autora de *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*:

La sombra fue uno de los grandes temas del siglo XVIII pues, en definitiva, como escribe Baxandall, es producto del comportamiento de la luz, y ésta y la óptica constituirán el gran escenario compartido por la ciencia, el arte y la ilusión, para la instrucción, el entretenimiento y la sociabilidad. La historia del origen de la pintura y la sombra fue un tema muy popular en todo el continente durante la segunda mitad del siglo XVIII, entre otras razones porque figuraba en la *Enciclopedia*. Lógicamente, también lo fue en España, donde podemos decir que, en cierta medida, se revitalizó, pues en siglos anteriores se registran tanto alusiones indirectas como citas y representaciones expresas de la misma (VEGA, 2010: 285).

Eidos (εἶδος) significa entre los antiguos griegos tanto “idea” –en el sentido de “modelo” y “proyecto”– como “aparición” –en tanto “imagen” y “objeto”–. La misma ambivalencia ontológica presenta la *īmāgo* latina, que sirve para “imagen”, “alma” y, precisamente, “sombra”. Así, Román Gubern recuerda que

del gesto fundacional de la doncella de Corinto derivaría la práctica de pintar lo ausente mediante su imagen virtual, ya sea su reflejo (la imagen de los reyes en el espejo de *Las Meninas* de Velázquez), o su sombra (en el primer término del lienzo *Coming Events*, de William Collins, de 1833) (2003: 9).



Fig. 179. William Collins, *Civilidad rústica* (1833).

El carácter indicial de la sombra tradicionalmente ha propiciado su asociación a la amenaza. *Civilidad rústica* (*Rustic Civility*, 1833; Victoria & Albert Museum, Londres) [Fig. 179], el cuadro de William Collins al que hace referencia Gubern, es una versión posterior de la pintura conservada en Chatsworth House y que en ocasiones también es titulada *Los eventos venideros proyectan sus sombras ante ellos* (*Coming Events Cast Their Shadows Before Them*); el VI duque de Devonshire, en su guía de 1845 sobre las obras de su colección, escribe en cuanto a esta pieza: «People are amused at having to find out what is coming through the gate, which few do, till the shadow on the ground is pointed out to them» (RUSTIC CIVILITY, s/d). Se ha especulado mucho sobre lo que representa esta imagen, en la cual la clave se encuentra en la figura a caballo sugerida por la sombra en primer término. ¿El niño mayor intenta verlo mejor y por eso se cubre la frente con la mano para evitar el sol directo? ¿O ese gesto es una señal de respeto ante la autoridad, indicando que se quitaría el sombrero, si lo llevara? Y lo más importante, ¿qué sucederá una vez que los chicos abran la puerta, como están a punto de hacer?

Drácula es, probablemente, uno de los personajes de ficción que mejor muestra la asociación entre ausencia de alma –a causa de su enemistad con Dios–, ausencia de reflejo –por eso en su castillo no hay espejos– y ausencia de sombra –de ahí que en su morada las luces se disponen de tal modo que no proyectan sombras–. Dos interesantes vueltas de tuerca sobre estas asociaciones simbólicas las ofrecen las citadas adaptaciones cinematográficas de Murnau y Coppola: en la primera, el vampiro posee sombra, pero espectralmente autónoma; en la segunda, él, que no tiene reflejo, se muestra fascinado por el régimen de visibilidad del cine.



Fig. 180. Christian Schad, *Retrato del Dr. Haustein* (1928).



Fig. 181. Edvard Munch, *Pubertad* (1894-1895).



Fig. 182. Margaret Brundage, cubierta de *Weird Tales* (agosto de 1937).

Mucho más amenazantes resultan todavía las sombras que, como la del Nosferatu de Murnau, tienen vida propia y se muestran en una inquietante *epíphasis* de lo imposible. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato del Dr. Haustein* (1928; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), de Christian Schad [Fig. 180]. Así sucede también con la sombra del cuadro de Edvard Munch *Pubertad* (*Pubertet*, 1894-1895; Nasjonalgalleriet, Oslo) [Fig. 181], que además de simbolizar una cierta angustia existencial propia de la adolescencia, sugiere un ente ominoso quién sabe si al acecho de la muchacha o, contrariamente, surgiendo de ella. Un ejemplo técnica y estilísticamente bien distinto lo constituye la cubierta para el número de agosto de 1937 de *Weird Tales*. Firmado por Margaret Brundage, la sombra

que anticipa el relato de G. G. Pendarves “Thing of Darkness” no puede resultar más grotesca, por amorfa y con unos ojos paradójicamente detallados, desproporcionados y tan atentos como emocionalmente difíciles de interpretar. Precisamente gracias al lenguaje visual directo y poco dado a las sutilezas en las portadas de los *pulps*, resulta bien efectivo: la amenazadora sombra que se cierne sobre la desdichada y bella víctima –femenina, como mandan los cánones de este tipo de publicaciones– observa, y su vigilancia no puede ser ignorada [Fig. 182].

Coherentemente, la idea de evocación del ausente a menudo está presente en los trabajos de los artistas que trabajan especialmente con la sombra. Es el caso de obras como las de la artista Kumi Yamashita en la instalación *Veil* (2013; col. particular) o la serie *Origami* (2011; col American Express, Nueva York) [Fig. 183], en las que mediante pliegues de tela o papel aparentemente aleatorios se proyectan sombras claramente reconocibles como humanas. En la instalación de 2007 del artista Philippe Ramette *La sombra (de mí mismo) –L’ombre (de moi-même)*; Galerie Xippas, París– [Fig. 184] todavía se juega más explícitamente con la idea de disociación entre la forma y el alma, y, consecuentemente, entre la sombra y la persona. La *epíphasis* y la *aphánisis* de lo imposible, la sombra dislocada respecto del cuerpo opaco que la produce, para nosotros se manifiesta en estas obras ya no solo como guiño a la tradición literaria fantástica sobre la sombra y el doble, sino como metareflexión sobre la capacidad de lo fantástico para hacer visible lo imposible mediante los mecanismos más íntimos del arte y la percepción.



Fig. 183. Kumi Yamashita, s/t (*Origami*, 2011).

Fig. 184. Philippe Ramette, *La sombra (de mí mismo)* (2007).

Con el relato de la doncella de Corinto como mito fundacional, la historia de las imágenes en Occidente se gesta inseparable de lo invisible, representado por una ausencia que a menudo no solo es física y que es atravesado por esas pulsiones escópica e icónica que venimos comentando tanto en el presente apartado como en el anterior.

Se puede postular, recordando la leyenda de la muchacha de Corinto, por ejemplo, que la imagen es la presencia simbólica de una ausencia, representada vicarialmente sobre un soporte y destinada a interpelar visualmente con sus formas, texturas y colores la función semiótica de su observador (GUBERN, 2003: 22).

Resulta coherente pensar que la ambivalencia entre la ausencia y la presencia se encuentra en la propia naturaleza del arte gracias a esa correlación comentada por Román Gubern entre las formas y los significados que les atribuimos, y que tienen que ver con la dimensión social del fenómeno artístico. De hecho, Victor I. Stoichita, en *Breve historia de la sombra (A Short History of the Shadow, 1997)*, al reconstruir el relato completo de la Doncella de Corinto, entiende que, en realidad, trata de forma legendaria la historia de la imagen sustitutiva:

1. La hija crea una imagen sustitutiva con una doble función: recordar el rostro del amado que se va (de viaje, a la guerra) y exorcizar los peligros que le asaltan.
2. El joven muere (seguramente de manera heroica en la guerra). Este episodio no figura en el texto de Plinio.
3. (Puesto que el amado muere) el padre crea un simulacro (*similitudo ex argilla*) que tiene la función de doble del desaparecido. Este doble está provisto de “alma” (bajo la forma de sombra) y de “cuerpo” (bajo la forma de receptáculo de esta alma).
4. El simulacro de arcilla se convierte en objeto de culto en el templo de Corinto (STOICHITA, 2006: 22-23).

Para ahondar en esta cuestión de la relación entre la forma y el significado, especialmente relevante en el estudio del arte fantástico, podemos comparar tres imágenes y comentar, siquiera brevemente, como se interrelacionan en virtud, precisamente, de una serie de rasgos formales y semióticos compartidos: el retrato de *Creso (Κροῖσος, c. 540-515 a. C., Ethniko Arxaiologiko Mouseio, Atenas)* [Fig. 185], también llamado *Kuros de Anavyssos*; otra del bailarín Michalis Theophanous interpretando a Adán en el espectáculo *Adam's Passion* (Arvo Pärt y Robert Wilson, 2015) [Fig. 186]; y, por último, un fotograma de la película *Dune* (dir. David Lynch, 1984), con Kyle MacLachlan en el papel de Paul Atreides [Fig. 187]. Tres jóvenes que se complementan en tanto que metáfora de la naturaleza ambigua del arte y su capacidad para apelar a los inquietantes espacios intermedios entre lo visible y lo invisible.



Fig. 185. Creso o Kuros de Anavyssos (c. 540-515 a. C.).

Fig. 186. *Adam's Passion*
(Arvo Pärt y Robert Wilson, 2015).

Fig. 187. *Dune* (dir. David Lynch, 1984).



Jean Pierre Vernant, en *Mito y religión en la Grecia Antigua (Mythe et religion en Grèce ancienne)*, retrotrayéndose a los inicios mentales de la cultura europea y, por ende, occidental, explicita cómo las manifestaciones artísticas funerarias ya en la Grecia arcaica constituyen presencias insólitas y ambiguas que, a un tiempo, son el signo de una ausencia:

Cependant, grâce aux diverses procédures de commémoration (depuis la stèle, avec épitaphe et figure du mort, jusqu'aux cadeaux déposés sur la tombe), ce vide, ce non-être du mort, peut revêtir la forme d'une présence à la mémoire des survivants. Présence ambiguë certes, paradoxale, comme peut l'être celle d'un absent (1990: 61).

Una de las primeras manifestaciones artísticas funerarias de la Grecia arcaica es el *kolossós* (κολοσσός, “estatua colosal”). De esta pieza conmemorativa o sustitutoria del cadáver, y todavía en época arcaica, resulta el *kuros* (*koûros*, κοῦρος)²²⁵, una escultura masculina utilizada para representar, fundamentalmente, atletas u otros mortales destacados, héroes semidivinos y dioses. En el caso del llamado *Kuros de Anavyssos* sabemos que retrata al joven difunto Creso; reza la inscripción en la base de la escultura: «ΣΤΕΘΙ : ΚΑΙ ΟΙΚΤΙΡΟΝ ΚΡΟΙΣΟ / ΠΑΡΑ ΣΕΜΑ ΘΑΝΟΝΤΟΣ ΗΟΝ / ΠΟΤ' ΕΝΙ

²²⁵ Aunque no aceptado por la RAE, utilizamos el término *kuros* (pl. *kuroi*) en vez de la transliteración *koûros* por ser el más extendido; por influencia del inglés, es frecuente ver en castellano la fórmula *kouros*, como en la traducción de *En los oscuros lugares del saber*, de Peter Kingsley (v. KINGSLEY, 2014).

ΠΡΟΜΑΧΟΙΣ : ΟΛΕΣΕ / ΘΟΡΟΣ : ΑΡΕΣ», traducible como «Detente y llora ante la tumba del fallecido Creso, a quien el furioso Ares destruyó un día luchando en las filas más avanzadas». El sentido funerario de la escultura, junto con la idealización geometrizable característica de este período, redundan en la ambigüedad ontológica tanto del *Kuros de Anavyssos* en particular como de los *kuroi* en general:

El *kouros*, más que ningún otro, era el héroe.

En cuanto a la edad física, podía referirse a alguien menor de treinta años. Pero en la práctica tenía un sentido mucho más amplio. Un *kouros* era el hombre de cualquier edad que todavía vivía la vida como un desafío, que se enfrentaba a ella con todo su vigor y pasión, que todavía no se había retirado para ceder paso a sus hijos. La palabra indicaba la calidad de un hombre, no su edad.

[...] El *kouros* se encuentra en la frontera entre el mundo de lo humano y el mundo de lo divino; tiene acceso a ambos, ambos lo aman y reconocen (KINGSLEY, 2014: 72-73).

El *Kuros de Anavyssos* representa a aquel que ya no está, pero al mismo tiempo está –incluso reclama nuestra atención, «Detente y llora», solicita imperativa la inscripción, del mismo modo que el ya comentado retrato de *Bonifacius Amerbach* pintado por Hans Holbein reclama reconocimiento para sí y no para el retratado [v. p. 241]–, es joven y maduro a un tiempo, e incluso expresiva y gestualmente transita territorios distintos a la vez: por un lado, sonrío y no sonrío, como sucede con frecuencia en la estatuaria arcaica griega, donde la llamada “sonrisa eginética” es capaz de insinuar una expresión humana sin contradecir el hieratismo superterrestre del conjunto; por el otro, se mantiene rígida y aparentemente estática, monumental en el esplendor de sus casi dos metros de altura, y, sin embargo, avanza con la pierna izquierda adelantada –ambivalencia que delata, por cierto, una profunda deuda con el arte egipcio–.

El difunto Creso, quizá precisamente porque se encuentra en otro mundo, camina sin caminar, de un modo parecido a como Robert Wilson hace moverse al Adán interpretado por Michalis Theophanous; al son de la música de Arvo Pärt y siguiendo un texto de Silouan de Athos, *Adam's Passion* ofrece una extraña perspectiva de la danza, pues los movimientos del padre de la humanidad se extienden lentamente en el tiempo, casi como si se mantuviera estático. Apropiadamente para alguien cuyo tiempo no es el tiempo de los mortales comunes, esta es una experiencia de lo temporal cercana a las distorsiones que Bill Viola introduce en algunas de sus piezas de videoarte, como la extremadamente ralentizada *Emergencia* (*Emergence*, 2002; J. Paul Getty Museum, Los Angeles). El glorioso cuerpo ni vivo ni muerto de Creso aquí, en la forma de Adán, conoce

tanto el poder creador del Paraíso como el horror de la caída: «Adam, father of all mankind, in paradise knew the sweetness of the love of God [...] I, too, have lost grace and call with Adam: “Be merciful unto me. O Lord! Bestow on me the spirit of humility and love» (Silouan de Athos citado en SHENTON, 2018: 252-253).

Tras la caída llega la redención. E incluso el despertar mesiánico si el cuerpo, ahora, es el del Paul Atreides imaginado por Frank Herbert en su novela de ciencia ficción *Dune* (1965). En la adaptación cinematográfica, dirigida por David Lynch en 1984, un jovencísimo Paul (Kyle MacLachlan) escucha de su padre, el duque Leto Atreides (Jürgen Prochnow), las siguientes palabras: «A person needs new experiences. Without change, something sleeps inside us. The sleeper must awaken». Aunque estas tres frases no se encuentran textualmente en el libro, recogen a la perfección el proceso de despertar cognitivo y espiritual del protagonista, que se acaba convirtiendo en el *Kwisatz Haderach*, literalmente “el camino más corto” en el universo de *Dune*, el ser supremo capaz de unir el tiempo y el espacio –Alejandro Jodorowsky, que dedica años y grandes esfuerzos a una adaptación cinematográfica de *Dune* que no llega a realizarse, describe al protagonista de la novela en los siguientes términos: «Paul es un joven, pero no un chico normal, es un mutante. Tiene una gran alma y fuerza» (citado en el documental de 2013 dirigido por Frank Pavich *Jodorowsky’s Dune*)–. De nuevo, el superhombre que ve Peter Kingsley en un *kuros* como el encontrado en Anavysos, aparece aquí en la interpretación hierática que Lynch reclama a su actor fetiche Kyle MacLachlan.

Las tres figuras, Creso, Adán y Paul se superponen en una especie de arquetipo articulado a partir de una forma, la de joven hermoso, solemne, estático e inexpresivo, capaz de despertar significados relacionados no con su fisicidad tangible, sino con abstracciones como son la transcendencia o el tiempo, precisamente gracias a su capacidad para ser imagen tanto de lo presente visible como de lo ausente invisible. De ahí que presencias como las de estos Creso, Adán y Paul fascinen, pero también inquieten. No puede ser de otro modo, ya que como dispositivos culturales operan entre la ausencia y la presencia: ¿el muchacho semidivino, el padre de la humanidad y el mesías del futuro están solo en tanto representación de una ausencia o en tanto que presencia efectiva? La pregunta es pertinente para nuestros tres acompañantes, pero también para tantas manifestaciones artísticas del occidente cristiano:

En la querrela de las imágenes surgida del tabú semita subyace una cuestión fundamental, a saber, la del estatuto ontológico de la imagen, que puede ser entendida como representación (de una ausencia), o bien como presentificación o

puesta en escena de una existencia (que es la propia de la idolatría y de las artes mágicas). En el primer caso nos hallamos ante una presencia simbólica de una ausencia y en el segundo ante una presencia vital real (GUBERN, 2003: 61).

La contemporaneidad rinde pleitesía a la imagen. Por este motivo se han propuesto diversas expresiones para designar los entornos saturados de imágenes del presente, desde la “iconosfera” de Gilbert Cohen-Séat a la “semiosfera” de Yuri Lotman, pasando por la “mediasfera” de Abraham Moles o la “videosfera” de Régis Debray, entre otras. De este modo no es extraño que la antigua ambigüedad ontológica a la que apela el arte con todas sus tensiones entre lo visible y lo invisible, entre la presencia y la ausencia, y entre lo existente y lo inexistente se mantenga bien vigente en el mundo posterior a la Ilustración. Dicho de otro modo, tal vez no es esta ambigüedad una rémora del pensamiento mágico que el Siglo de las luces intenta erradicar definitivamente –sin éxito–, sino, por un lado, una consecuencia lógica de la propia asunción de las imágenes y del arte que propician tanto la pulsión escópica como la pulsión icónica, y por el otro, el reconocimiento del poder creador del arte. Un poder del que el arte fantástico, como no podría ser de otro modo, se vale para conseguir que las apariciones y las desapariciones de lo imposible que promueve mediante la imagen-rotura produzcan tal efecto de existencia que resulten todo lo disruptivas que deben ser.

Para referirse al poder creador del arte, Álvaro Pombo, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído en recepción pública el 20 de junio de 2004 y titulado *Verosimilitud y verdad*, cita el soneto II/4 de Rainer Maria Rilke contenido en *Sonetos a Orfeo (Die Sonette an Orpheus, 1923)*, según traducción propia:

He aquí el animal que no existe.
Ellos no lo conocían, pero teniendo en cuenta todo
–su caminar, su porte, su cuello
y hasta la luz de su mirada silenciosa– lo amaron.

Oh sí, realmente no existía. Pero se hizo un
animal puro porque le amaron y le hicieron siempre espacio.
Y en el espacio, claro y exento (ahuecado)
levantó ligeramente la cabeza y apenas necesitó ser.

No lo alimentaron con grano
siempre solo con la posibilidad.
Y fue. Y eso le dio tal fortaleza al animal

que brotó un cuerno en su frente.
Un cuerno. Y, blanco, pasó junto a una doncella
y fue en el espejo de plata y en ella (citado en POMBO, 2004: 22 y 24).

Explica Álvaro Pombo que «Lo que reconocemos en el poema de Rilke es la invocación de la presencia de lo que no existe, la presencia de lo irreal y de la irrealidad en la conciencia» (2004: 23). Más adelante, echando mano de la teoría filosófica del ente de razón (*ens rationis*), añade:

Toda la significación del poema se apoya en la idea de la no existencia de este animal imaginario, no existe, no existía, pero lo amaron, y porque lo amaron llegó a ser. El amor es una obra del corazón que confiere realidad a lo que, en realidad, no la tiene. Creo que la fuerza y el encanto de este poema, la cualidad específica de su seducción, procede de que por un instante, los autores de ficción como yo, en quienes efectivamente se realiza este fuerte impulso que hace brotar un cuerno en la frente del animal y le hace ser un caballo con un cuerno blanco en la frente, sentimos que se está describiendo lo que nosotros hacemos a diario: alimentar nuestras figuras humanas de posibilidad pura con tanta energía que llegan a existir. ¡Ah, pero el unicornio rilkeano, lo mismo que las figuras inventadas de las novelas, *no existen!* Y si no existen, si no tienen, en realidad, realidad, entonces carecen también de verdad propiamente dicha. Poseen, eso sí, objetividad en la mente que los piensa, y esa objetividad les proporciona una apariencia de realidad, una presencialidad, mental (2004: 25).

Ana María Matute resuelve la cuestión de una forma más llana, aunque igualmente profunda –donde Pombo sustituye la noción de “existencia” por la de “objetividad”, la escritora opta por reivindicar la idea de “invención”–; a partir de un artículo de F. Xavier Medina y el autor de estas líneas:

Y es que las invenciones también son reales. También son realidades. Realidades que se suman a la realidad cotidiana. «San Juan dijo: “el que no ama está muerto” y yo me atrevo a decir: “el que no inventa, no vive”», decía la escritora Ana María Matute en su discurso de aceptación del Premio Cervantes (27 de abril de 2011), «Y me permito hacerles un ruego: si en algún momento tropiezan con una historia, o con alguna de las criaturas que transmiten mis libros, por favor, créanselas. Créanselas porque me las he inventado». “Inventar” proviene del latín “*invenire*” (“encontrar”), y, etimológicamente, su sentido más antiguo era “descubrimiento”. Por tanto, inventar implica descubrir nuevos significados para los contextos habituales (PARRAMON Y MEDINA, 2016: s/p).

Del mismo modo que el arte puede hacer presente al ausente, como sucede en el episodio de la doncella de Corinto, y del mismo modo que puede aunar lo físico y lo metafísico, como sucede con el *Kuros de Anavysos*, el Adán de Arvo Pärt y Robert Wilson o el Paul Atreides concebido por Frank Herbert y visualizado por David Lynch, el arte permite la aparición –la visión– de lo inexistente. Una imagen que relacionamos con en el «espacio cerrado» que Matti Megged asocia al lenguaje de la visibilidad, que es

el propio de las artes visuales, en contraste con el lenguaje abstracto de los pensamientos, y con el lenguaje que combina lo visual y lo abstracto, propio de la poesía (2009: 167):

Recordemos que, en muchos casos, el Unicornio de los grabados y tapices no veía su propia imagen. Pertenece a esos cuadros que, como dijo Rilke, los espejos «rechazaron tímidamente...». Sin embargo, el Unicornio existe como posibilidad de ser, una idea que solo puede expresarse en una metáfora poética, no en el arte visual. En el momento en que los artistas lo tejían en sus tapices o lo grababan, el Unicornio perdía su significado como posibilidad, dejaba de ser invisible y quedaba confinado a un espacio físico cerrado (2009: 166-167).

Es decir, el arte cuenta con el dispositivo perceptivo –esto es, físico, pero eminentemente cultural– que, unido tanto a la pulsión escópica como a la pulsión icónica, permite, por un lado, la *epíphasis* necesaria de lo imposible en la imagen-rotura del arte fantástico y, por el otro, su posterior *aphánisis*, si es el caso. En esta línea, explica Marcel Brion del arte fantástico de Rodolphe Bresdin:

L'acuité du regard extérieur égalait chez Bresdin la *clairvoyance* du regard intérieur. Son œil métamorphosait les objets, et surtout dans un phénomène de magnification, de grossissement, qui part de l'ordinaire pour atteindre le foisonnant et le colossal. Son invention part toujours du réel, sur lequel elle travaille dès la prise de contact opérée par la perception. On pourrait dire de Bresdin qu'il *imagine ce qu'il voit*, tant la transmutation fantastique est immédiate, et c'est probable ce qu'il entendait lorsqu'il prétendait que l'artiste "a tout en soi". Au point tangent du monde objectif, concret, et du monde intérieur, qui élabore ses transformations du visible en partant de l'invisible, se situe le point d'impact de l'imagination (1989: 44).

En su poema, Rilke evita nombrar al unicornio, un ser que fácilmente asociamos al arte maravilloso. Ahora bien, conviene recordar que, siguiendo la distinción defendida en la presente tesis doctoral, que pertenezca al ámbito de lo maravilloso o al de lo fantástico depende eminentemente de si se presenta en armonía con el mundo que lo rodea o mediante una imagen-rotura. En palabras de Anne Souriau:

Un procedimiento simétrico, siempre por la vía de la presencia simultánea, confiere a lo Otro una intensa existencia al introducir en él elementos familiares, como una especie de bondad en medio de lo extraño. Es un procedimiento difícil de manejar; uno de los grandes maestros de ello, en literatura es Andersen (*El compañero de viaje*, *El cerro de los elfos*); en las artes plásticas, Böcklin ha tenido algunos éxitos, como *En los bosques*, con su unicornio mastuerzo de pelo amostado [sic; ¿"amostazado"?]. Las artes plásticas también pueden recurrir al procedimiento de dividir dos planos, un primer plano real, a veces en forma de cuadro, y un plano de fondo en contraste, a menudo logrado por un juego de valores en el que aparece lo Otro (*La brujita*, de Füseli; *El doctor Fausto*, de Rembrandt) (1998: 571-572).

La obra de Arnold Böcklin a la que alude Souriau es *El silencio del bosque* (*Das Schweigen des Waldes*, 1885; Muzeum Narodowe, Poznan) [Fig. 188]. Efectivamente, «Dans le royaume sans limites de l'insolite (sans limites parce que, théoriquement du moins, les facultés de l'imagination sont illimitées) toutes les rencontres sont *admissibles*» (BRION, 1989: 33), pero para que lo insólito devenga fantástico, además, el espectador tiene que ser víctima de la impresión realista de que está asistiendo ante una imagen de la realidad; de una realidad terrible en la que, de entre la espesura del bosque, emerge –aparece– un ser imposible, no importa lo bello o atrayente que pueda resultar. En este sentido, el realismo también llega a ser *phantastés* (φανταστής), “el que produce las apariencias”.²²⁶

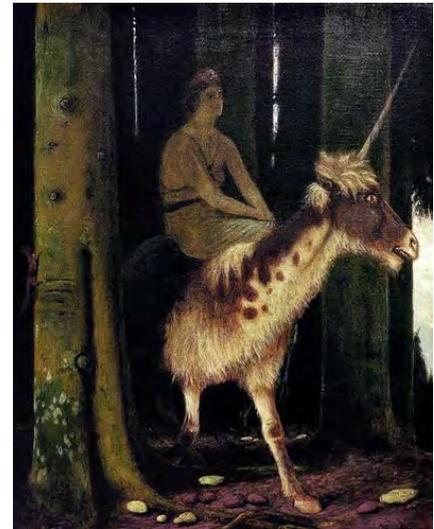


Fig. 188. Arnold Böcklin, *El silencio del bosque* (1885).

Otras obras que Anne Souriau pone como ejemplo son dos famosas series de tapices: las siete piezas de *La caza del unicornio*, procedentes del sur de los Países Bajos y datadas entre 1495 y 1505 (Metropolitan Museum of Art, Nueva York; col. Cloisters), y las seis de *La dama del unicornio* (Musée de Cluny, París), producción parisina de alrededor del 1500:

²²⁶ Pese a lo que pudiera parecer, esta unión de la imitación con la fantasía cuenta con precedentes en épocas diversas. En el siglo III, para Filóstrato *el Viejo* la imaginación (fantasía) es más sabia que la imitación, ya que la segunda se reduce a lo que se ha visto previamente, mientras que la primera representa también lo que no; en el Renacimiento, Gregorio Comanini defiende que sólo la *imitatio fantastica* (“imitación imaginativa”) puede serle útil al arte; en la misma época, Benedetto Varchi piensa que, entendida correctamente, la imitación no es nada más que una conexión de *figere* “ficciones”.

Animales fantásticos como el unicornio o el hipogrifo pueden ser muy peligrosos, pero también se dejan domesticar; aunque el unicornio de los tapices de la *Caza del unicornio* [...], es bastante ambivalente, el de los tapices de la *Dama del unicornio* [...] parece cortés y servicial (1998: 573).

Como decimos, en nuestra definición de arte fantástico obras como estas no tienen cabida ni por encaje cronológico, ni por encaje de lo imposible, que en este caso claramente tienen que ver con la categoría de lo maravilloso, así como con una dimensión simbólica y alegórica, pese a que el efecto emocional al que se refiere Souriau se mantiene bien vigente y, pudiera hacer pensar todavía en una imagen-rotura: en efecto, en los dos casos, los unicornios son seres sobrenaturales que causan una desazón ambigua. Por un lado, la suscitada por la criatura salvaje que se defiende de forma sangrienta si es necesario; es el caso de la serie del Metropolitan, concretamente en el tapiz identificado como cuarto, donde el extraordinario animal es representado visualmente de forma sospechosamente cercana a la descripción que hace de los de su especie Ctesias de Cnido en *Índica* (*Ἰνδικά*) y ya hacia el 400 a. C.: «They fight with thrusts of horn; they kick, bite and strike with wounding force both horses and hunters» (citado en FREEMAN, 1983: 14). Por otro lado, también está esa inquietud generada al ver como el unicornio establece una especie de vínculo místico con la dama, situación obvia en la serie de Cluny.

Sin embargo, por inquietantes que puedan ser estos unicornios del Metropolitan o de Cluny, a diferencia del de Böcklin, pertenecen a mundos diegéticos en los que tienen una verdadera cabida ontológica. En estos tapices hay aparición o *epíphasis*, pero no de un imposible en el sentido que manejamos para lo fantástico. Sí que están en la línea problematizadora de lo fantástico y no de lo maravilloso, por muy unicornios que sean, entre otros, los que Børre Sæthre y Damien Hirst aprisionan en sus respectivas instalaciones *Distorsión de sigilo (...debe haberse visto en algún sueño húmedo adolescente)* (*Stealth Distortion (...must have seen it in some teenage wet dream)*, 2008; P.S. 1 Contemporary Art Center, Nueva York) [Fig. 189] y *El sueño* (*The Dream*, 2008; col. particular) [Fig. 190]. Ambos unicornios aparecen escindidos de sus mundos diegéticos maravillosos para presentarse como objetos de admiración o quién sabe si experimentación, incluso, en esas urnas que los convierten en rarezas imposibles en clara fricción con el mundo que los rodea, que no es otro que el nuestro, el mundo en el que no tienen cabida. Algo similar sucede con aquel otro unicornio que Louis Malle mantiene en una extraña suspensión entre lo atávico y la vulgaridad cotidiana en la película *El unicornio* (*Black Moon*, 1975).



Fig. 189. Børre Sæthre, *Distorsión de sigilo (...debe haberse visto en algún sueño húmedo adolescente)* (2008).



Fig. 190. Damien Hirst, *The Dream* (2008).

El arte, como afirma Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* (1988), engaña y revela a un tiempo:

El arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se previe. Es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el ilusionismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter; en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad: su “racionalidad”, si así cabe hablar (1996: 75-76).

Juego entre lo que se ve, lo que no se ve, lo que se imagina y lo que se intuye, el arte siempre transita un espacio contrastante con la realidad que, en el caso del arte fantástico, constituye una particularidad que la imagen-rotura aprovecha para que lo imposible se manifieste haciendo añicos la confianza para con el mundo, el yo y la racionalidad. De ese cisma tratamos en el siguiente capítulo “3.3. Condición intelectual: el cuestionamiento”.

3.3. CONDICIÓN INTELECTUAL: EL CUESTIONAMIENTO

3.3.1. La naturaleza demoníaca de la percepción

Cuando aparece ante tus ojos, piensas en la Casa Usher. Y no por casualidad: hoy tienes que hablar a tus alumnos de ese cuento...

David Roas, “La casa ciega” (2010).

The dead leaves rush in strange, fantastic twists,
And chimney-smoke whirls round with alien grace,
Heeding geometries of outer space,
While Fomalhaut peers in through southward mists.

H. P. Lovecraft, “Star-Winds”
(*Fungi from Yuggoth*, 1943).

En general, lo que no tenemos delante de los ojos es más real que lo que vemos.

Peter Kingsley, *En los oscuros lugares del saber*
(*In the Dark Places of Wisdom*, 1999).

George MacDonald, en su novela *Fantastes* (*Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women*, 1858) describe el periplo iniciático del protagonista por un mundo feérico al que ha tenido acceso desde la cotidianidad de su dormitorio –una cotidianidad presumiblemente banal, aunque el autor no se prodiga en ella–; uno de los rasgos de esa otra nueva realidad que sorprenden al viajero Anodos es su aspecto cambiante:

Durante todo este tiempo, mientras atravesaba el bosque, me atormentaba la sensación de que había otras formas, de tamaño y apariencia más parecidos a los míos, moviéndose a cierta distancia y rodeándome. Pero aún no había atisbado a ninguna de ellas, [...]. Sin embargo, imaginaba constantemente que había formas visibles en todas direcciones, excepto la que seguían mis ojos, que solo se volvían invisibles o se fundían con otras formas en la espesura en cuanto yo volvía la mirada hacia ellas. Fuera como fuese, a excepción de esta intuición, el bosque parecía completamente desprovisto de vida humana; a veces mis ojos se posaban sobre objetos que yo imaginaba que eran formas humanas, aunque enseguida descubría que me engañaba, pues en cuanto los observaba con más atención veía claramente que se trataba de arbustos, árboles o rocas (2014: 56).

Aunque se trata de una novela que transita lo maravilloso –“feérico”, que diría Louis Vax–,²²⁷ en este fragmento se explica la inquietud producida en un momento típico de lo fantástico y que se fundamenta en la pulsión icónica de la que hemos hablado: no saber hasta qué punto podemos fiarnos de nuestros ojos.

Sobre los límites de la percepción se ahonda en una nutrida bibliografía, en la que destacan, además de otros títulos que citamos en el presente capítulo, volúmenes como el del artista David Hockney *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros (Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters, 2001)*, donde, con el apoyo de los conocimientos sobre óptica de Charles M. Falco, se insiste en que los avances en representaciones artísticas de carácter naturalista que se desarrollan desde el Renacimiento hasta nuestros días son el fruto de una sofisticada yuxtaposición entre técnica pictórica y, sobre todo, el uso de instrumentos ópticos. A la postre, herramientas que, por un lado, vienen a superar los límites naturales –biológicos– del sistema perceptivo humano, pero por el otro, una vieja desconfianza –cultural– hacia la percepción que es clave para entender la profundidad del arte fantástico que, huelga recordarlo, se enmarca en una representación de corte eminentemente mimético que juega con la percepción.

De nuevo, para abordar la cuestión debemos reencontrarnos con los clásicos. Plinio *el Viejo*, en su citada *Historia natural* relata la anécdota de las uvas pintadas por Zeuxis y la cortina de Parrasio [v. nota 177, p. 250]:

[Zeuxis] presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél [Parrasio] presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista (XXXV, 65; TORREGO, 1988: 45).

Pese a que al final del relato de Plinio sobre las uvas se constata un cierto fracaso del ilusionismo, a partir de estas historias Platón elabora su crítica hacia la mimesis de la pintura precisamente por constituir un engaño a los sentidos. Por supuesto, en otras épocas, en cambio, el ilusionismo es considerado un logro y una virtud, como sucede con

²²⁷ El propio MacDonald explicita la clave que hace de esta novela un claro ejemplo de arte maravilloso: «Pero es inútil tratar de explicar nada en el País de las Hadas y quienes se adentran en él aprenden enseguida a desechar la sola idea de hacerlo y aceptan todo como se presenta, así como un niño que, al hallarse en un estado de asombro crónico, no se sorprende de nada» (2014: 55). Como hemos visto, en lo fantástico no cabría esperar tal aceptación de lo imposible.

Lessing en su *Laocoonte* o en la tradición de pintar mariposas, insectos y pájaros en el género del bodegón, siempre como guiño e identificación con la anécdota seminal de Zeuxis y Parrasio.²²⁸ De este modo, en diversos momentos de la historia del arte se levantan voces en contra de la idea de “engaño”, entre las cuales podemos recuperar la del paisajista romántico John Constable, que reivindica: «El arte no complace a quien mira por medio del engaño, sino de la evocación» (citado en GOMBRICH, 2013: XXIV).

No poder confiar en los propios ojos produce desasosiego, esa inquietud que, como hemos visto, es condición de lo fantástico –la comentamos más extensamente en el siguiente capítulo “3.4. Condición emocional: del temor al pánico” [desde la p. 395]–. Esto es lo que le sucede al protagonista del relato ya citado “El Horla”, de Guy de Maupassant, cuando, al constatar la existencia de un ser imposible, llega a una conclusión que para una mentalidad apolínea resulta demasiado perturbadora; la existencia de la vigilia no tiene por qué ser la más real: «un mundo como éste, donde no conocemos nada con certidumbre, pues ni siquiera sabemos si la luz o el sonido son meras ilusiones» (1996: 325). Lovecraft tampoco explica el efecto de la ruptura con la realidad cotidiana de forma más amable; para el autor de Providence, el cuento preternatural debe contener

una idea terrible para el cerebro humano: la de una suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvación frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables (2002: 11).

Ese desasosiego causado por la falta de confianza del todo de la percepción ha suscitado una cierta prevención secular hacia los sentidos, conjugada, por ende, con el consabido desprecio cristiano hacia todo lo que tenga que ver con el cuerpo y lo sensorial. Agustín de Hipona, en *La doctrina cristiana (De doctrina christiana, 426)*, distingue las realidades del mundo entre las cosas (*res*) y los signos (*signa*), cuyo significado, a diferencia de las cosas, trasciende lo meramente sensible. Entre los signos diferencia los naturales de los convencionales, que son usados tanto por los humanos como por los

²²⁸ «Es cierto que la retórica del trampantojo convierte a la *musca depicta* en un elemento significativo de su didáctica de las imágenes. En tal sentido, la mosca pintada manifiesta los poderes de la *mimesis* y los “progresos”, como suele decirse, del detalle realista. Pero lo hace con la condición de estar ligeramente posada en los márgenes del cuadro, y de hacernos creer que podremos echarla con un simple revés de la mano. Una mosca a la que no se echa, una mosca que vuelve, que se queda, que reúne a sus congéneres y que se aglutina en masa, esa mosca emite un tufillo muy distinto, que es el *tufio de lo real* (y no de la verosimilitud): quiero decir una emanación de podredumbre. Lo que toca se convierten el equivalente de algo que se está descomponiendo. A partir de este momento, la moción táctil ya no se identifica con la ilusión pasajera. Insiste y nos deja entregados a una inquietud mucho más sucia» (DIDI-HUBERMAN, 2015B: 31).

animales, y tanto por Dios y los ángeles como por los demonios del infierno. He ahí, pues, una de las explicaciones tradicionales a los peligros que nuestra cultura percibe en las imágenes ficticias.

En su ensayo sobre la superstición, Jean-Claude Schmitt señala que tanto los canonistas cristianos del siglo XII –Ivo de Chartres o Graciano– como la teología escolástica de Tomás de Aquino, partiendo todos ellos de Agustín y su concepción de los demonios como entes no creadores, pero altamente capaces de transformar la imagen de la realidad,

orientaron la demonología medieval por la vía de una “psicología” de la acción demoníaca: los demonios no crean la materia, pero evocan imágenes, actúan sobre la “capacidad imaginativa” del alma humana, suscitando en ella vanos “fantasmas”. Si bien es cierto que el diablo y los demonios a veces se equivocan (pues, pese a todo, se hallan limitados por la omnisciencia de Dios), casi siempre triunfan sobre el espíritu mucho más débil de los hombres, si es preciso mezclando con sus mentiras algunas proposiciones verídicas para engañar mejor a sus víctimas (1992: 19-22).

Por otro lado, conviene recordar que, con intervención demoníaca o sin ella, para Agustín el conocimiento de los objetos mutables del mundo a través de los sentidos, como sucede en el pensamiento platónico –una de sus bases intelectuales más reconocibles–, no implica verdadero conocimiento, porque este solo se encuentra en la contemplación de las verdades eternas. Así, «cualquier deficiencia en el conocimiento sensible debe proceder de la mutabilidad del instrumento de la sensación, del órgano sensitivo, y del objeto de la sensación» (COPLESTON, 1989: 65). Esta desconfianza hacia la objetividad de la percepción toma un cariz laico y llega hasta nuestros días a partir de las teorizaciones de Karl Popper y Ernst H. Gombrich, entre otros; dice Gombrich en *La evidencia de las imágenes*:

¿Pero es cierto que alguna vez realmente vemos los datos de los sentidos no interpretados? ¿Podemos experimentar esa visión no interpretada que el siglo XIX describía con la capciosa expresión de “ojo inocente”? En *Arte e ilusión* critiqué esta noción con la ayuda de argumentos filosóficos y psicológicos. En particular me atrajeron los puntos de vista metodológicos de mi amigo Sir Karl Popper, quien ha atacado sistemáticamente la explicación positivista de los “datos sensoriales” como el fundamento último de nuestras observaciones (2014: 27; v. POPPER, 1968).

Visto desde esta perspectiva, el arte fantástico resulta disruptivo no solo por mostrar lo imposible, sino por hacerlo, además, usando un instrumento, la percepción, puesto gravemente en cuestión. Para contravenir lo visible-possible, lo fantástico

aprovecha cualquier fisura en la lógica de la realidad impuesta, esa misma que tan a menudo se revela menos fiable de lo que desearíamos: «En las profundidades de nuestro inconsciente hay una obsesiva necesidad de un universo lógico y coherente. Pero el universo real se halla siempre un paso más allá de la lógica», dice Frank Herbert en boca de su personaje la Princesa Irulan en *Dune* (1965; 2001: 493). Y en las limitaciones de la percepción humana encuentra un espacio de representación privilegiado para sugerir lo invisible-imposible a través de lo visible-posible, como hemos examinado en el capítulo anterior.

No es extraño que, tal como señala Louis Vax aludiendo a los artistas Alberto Trevisan, Jacques Callot, Odilon Redon –por ejemplo, en la pieza ya comentada *El ojo de amapola* [v. Fig. 18, p. 93]– y Fabricio Clerici, el ojo separado del cuerpo constituya en el arte fantástico una imagen de gran importancia (1973: 27). En la línea de artistas anteriores como William Blake, que aboga por la contemplación a través del “ojo espiritual”,²²⁹ o Caspar David Friedrich y su ya citada recomendación –«Cierra tu ojo físico para ver tu pintura primero con el ojo del espíritu» [v. p. 83]–, las miradas de todos estos artistas que pintan ojos escindidos privilegian una percepción de transparencia en la realidad física que lleva todavía a otros artistas como, por ejemplo, Franz Marc o Vasily Kandinsky a experimentaciones formales radicales. Marc a través del uso simbólico del color y la saturación de la forma para aludir a la dimensión sagrada de la naturaleza, mientras que Kandinsky, en su búsqueda de una sanación espiritual para el mundo, introduce en el siglo XX la abstracción.

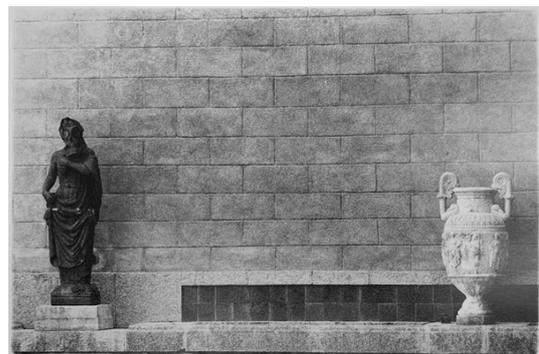


Fig. 191. Narcís Santamaria, *Palau Solterra* (2003; col. particular).

²²⁹ «In Blake’s world epiphany –essentially an internal odyssey of epiphanies– defines the norm for the creative artist because through the imagination we (must) enter and participate in the creative principle of God and thereby work out our own process of rejoining the self-fragmented universe» (RISDEN, 2003: 417).

La fotografía *Palacio Solterra* (*Palau Solterra*, 2003) de Narcís Santamaria [Fig. 191] a primera vista parece un inocente estudio formalista rendido ante el encanto de una arquitectura y una decoración clásicas. Sin embargo, un examen más detallado revela un elemento inesperado: la escultura lleva el rostro cubierto por una inquietante máscara de gas. Por un instante, algo oculto se hace visible, como sucede en el film de Michelangelo Antonioni *Blow-up* (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blow-up*, 1966), a partir del relato de Julio Cortázar “Las babas del diablo” (1959; v. 1981), donde el fotógrafo protagonista (David Hemmings) descubre un asesinato a partir de la observación de unas fotografías de un parque aparentemente inocuas.²³⁰ Narcís Santamaría no *registra* la realidad, sino que la *considera*. “Considerar”, etimológicamente, proviene del latín *considerare*, “atender a lo dicho con anterioridad”. Lo que nos rodea es lo que ya está dicho –expresado a través de la propia cotidianidad de la realidad–, y devolverlo a través de un trabajo como el de Santamaría es considerarlo, pero intentando hacer visible lo que antes no era visible (v. PARRAMON, 2005).



Fig. 192. Rodolphe Bresdin, *El buen samaritano* (1861).

Fig. 193. Rodolphe Bresdin, *El buen samaritano* (1861, detalle).

Del mismo modo, en el grabado de Rodolphe Bresdin *El buen samaritano* (*Le Bon Samaritain*, 1861; col. particular) [Fig. 192] se esconden criaturas insospechadas que solo una mirada especialmente atenta puede descubrir [Fig. 193]. Marcel Brion dice de este artista: «L’*étroite union entre l’expérience sensible et l’imagination, fait qu’il n’invente*

²³⁰ V. el cap. “*Blow Up*: en busca del punto perdido” (STOICHITA, 2018: 159-209).

réellement que dans les limites du connu, avec les moyens du connu» (1989: 20); más adelante, también en *L'Art fantastique*, añade:

Recourant aux techniques hallucinatoires, jadis recommandées à ses élèves par Léonard de Vinci, Bresdin nourrit son immense faculté de création visionnaire, avec ce sens du détail réel, qui n'est jamais naturaliste parce qu'il se métamorphose dans le dessin, et même dès l'opération du regard (1989: 43).

Marcel Brion señala la capacidad de otros artistas para lo fantástico, como, por ejemplo, Caspar David Friedrich, precisamente por su habilidad con el detalle:

Caspar David Friedrich utilisait, pour ses forêts visionnaires, des études faites sur nature, d'une exactitude minutieuse, presque photographique. Et c'est chez Friedrich, aussi, le plus grand des peintres romantiques allemands, qu'on rencontre en même temps que cette étroite union de l'objectif et de l'imaginaire, l'association de la forêt et de la mort que Mircea Eliade désignait comme une constante de l'esprit mythique (1989: 16).

Entre otros referentes comentados por Brion, se encuentran artistas de épocas diversas, como Hercules Pieterszoon Seghers o el David Teniers que Benito Pérez Galdós convoca en la descripción del extraño doctor Anselmo en la novela breve *La sombra* (1871); tanto en las artes visuales como en la literatura la descripción pormenorizada es aliada frecuente de la verosimilitud, tan importante para lo fantástico, pero al mismo tiempo crea una especie de abigarramiento en el que es fácil recordar un cierto temor cultural atávico hacia la percepción y sus deficiencias:

La habitación del doctor parecía laboratorio de esos que hemos visto en más de una novela, y que han servido para fondo de multitud de cuadros holandeses. Alumbrábala la misma lámpara melancólica con que en teatros y pinturas vemos iluminada la faz cadavérica del doctor Fausto, del maestro Klaes, de los sopladores de la Edad Media, del buen marqués de Villena y de los fabricantes de venenos y drogas en las repúblicas italianas. Esto hacía parecer a nuestro héroe punto menos que nigromante o judío, pero no lo era ciertamente, aunque en su casa, originalísima como después veremos, se veían, colgados del techo, aquellos animales estrambóticos que parecen realizar un sueño de Teniers, revoloteando en confusa falange por todo el ámbito de la bóveda (2001).

La expresión “el Diablo está en los detalles”, del inglés “*the Devil is in the detail*”, advierte sobre el peligro de subestimar lo pequeño o lo aparentemente anecdótico, alerta de los riesgos que pueden sufrir los grandes proyectos por culpa de desatender lo ínfimo. Además, y es interesante la relación con el primer uso de la expresión, también se refiere a aquello misterioso y oculto que puede acechar en los detalles, aquello que a menudo

pasa inadvertido para la generalidad precisamente porque se encuentra disimulado en la especificidad. Un funcionamiento nada ajeno a lo fantástico, que, como venimos exponiendo, encuentra en lo recóndito de lo familiar su camuflaje privilegiado:

Probablemente el modo fantástico ha desempeñado también un papel, y no secundario, en la puesta en obra de otro procedimiento, muy explotado por la novela policíaca y considerado como rasgo característico de la literatura “moderna”: el procedimiento de la enfatización y funcionalización narrativa del detalle [...]. A este propósito es muy útil la distinción, planteada por algunos historiadores de las ideas y de la cultura, especialmente del área francesa, entre “fragmento” y “detalle”, considerada como una diferencia estructural e histórica entre dos actitudes cognoscitivas distintas del hombre. El “fragmento” sería indicio de un modo antiguo, “arqueológico”, de ver y conocer el mundo [...]. El “detalle” sería indicio de un modo “moderno” de ver y conocer el mundo. El modo fantástico, que a menudo, en un mundo narrativo, construido por una gran cantidad de fragmentos de una realidad diversa y pequeña, introduce algunos detalles importantes, cargándolos de significados narrativos profundos, demuestra, también en esto, tener una clara proyección hacia la “modernidad” (CESERANI, 1999: 113).

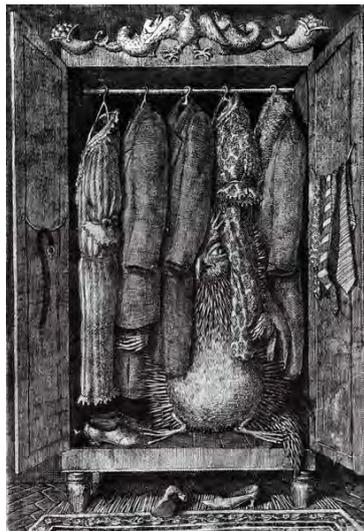


Fig. 194. Virgil Finlay,
Ninfas acuáticas (post. 1939).

Fig. 195. Domenico Gnoli, s/t
(monstruo en el armario)
(*Bestiario moderno*, 1968).

Un camuflaje, decimos, y a la vez un recordatorio de lo demoníaco de la percepción. Desde esta perspectiva, no es extraño que artistas que trabajan a menudo la imagen fantástica opten por el preciosismo y el detallismo en el que, en un juego de aparición y ocultación se dan la *epíphasis* y la *aphánisis* de lo imposible. Es el caso de ilustradores como Virgil Finlay y Domenico Gnoli, por ejemplo. Así, si examinamos la ilustración de Virgil Finlay *Ninfas acuáticas* (*Water Nymphs*), posterior a 1939 y para la

novela de Abraham Merritt²³¹ *El estanque de la Luna* (*The Moon Pool*, 1919)²³², pronto empiezan a aparecer criaturas y rostros pertenecientes a los dominios de lo Otro [Fig. 194]. Algo parecido sucede con el armario de una de las ilustraciones de Domenico Gnoli para su *Bestiario Moderno, o Cos'è un mostro* (1968) [Fig. 195].

El detallismo es una más en la infinita variedad de procedimientos que los artistas utilizan para dar o no dar a ver aquello que les interesa. En este sentido, la técnica en el arte –es decir, una cierta manera de hacer que implica un uso particular y una reorganización determinada de los materiales artísticos; lo que Hans Belting denomina «medios portadores, o medios anfitriones, que necesitan de las imágenes para hacerse visibles, es decir, son medios de la imagen» (2007: 35)– es crucial para lograr el acercamiento particular a la realidad que plantea cada categoría estética:

L'art ha gravitat sobre un precepte sòlid: el *principi de pertinència*, segons el qual en cada camp artístic el material s'organitza amb tècniques pertinents a aquest material, és a dir, tècniques apropiades per transformar-lo segons principis ordenadors i intencions significatives. Aquest fet ha exigut sempre de l'artista un coneixement convincent de la substància que manipula –per al poeta, la llengua amb els seus components fonamentals: el so, la sintaxi, el sentit; per al músic l'univers complex dels sons i les seves relacions– i una elevada competència en l'ús dels llenguatges específics que organitzen una matèria inicialment amorfa. Els artesans tenen en alt grau aquesta capacitat. Els artistes hi aporten a més una imaginació que pertorba l'ús habitual d'aquests llenguatges. Sospito que el prestigi de l'art, afegit al seu enganyós valor de mercat i al dogma centenari segons el qual la novetat és un valor artístic, ha portat molts aprenents d'artista a tirar pel dret i a actuar sense l'imprescindible domini dels llenguatges pertinents: dedicar-s'hi seriosament demana massa temps i esforç. La creença, també alimentada en el segle passat, que l'originalitat inventiva és l'atribut fonamental de la creació artística i, més tard, la progressiva conceptualització de l'art han portat a pensar que inventar, o simplement tenir idees, és una condició suficient, i a més fàcil i patrimoni de qualsevol. En realitat, en art només és efectiva la invenció que afecta la substància de la realitat i que s'origina a partir del laboriós domini dels codis artístics, els únics que poden impactar i reorganitzar un material caòtic (ESPAÑOL, 2015: 11).

El conocimiento de la técnica facilita y, en algunos casos, determina una ejecución particular, unas configuraciones formales que se asocian al estilo. Ahora bien, tal como apuntábamos, el arte fantástico es eminentemente anestilo [v. p. 113]. Así, en el análisis

²³¹ Escritor, por cierto, a menudo citado como influencia de H. P. Lovecraft.

²³² Es interesante destacar que entre ambos autores existe una estrecha colaboración, de modo que en la actualidad casi no se pueden concebir las imágenes de Finlay sin los textos de Merritt, ni los textos de uno sin las imágenes del otro. «The now-forgotten A. (Abraham) Merritt (1884-1943) was a newspaper editor and *pulp* novelist who incorporated his interest in the modern survival of ancient cults into his novels. [...] In the late 1940s and early 1950s, his novels, often accompanied by wonderful illustrations by Virgil Finlay, were reprinted in the *pulp* magazines, especially *Famous Fantastic Mysteries*» (PARRILL, 2011: 351).

del hecho artístico conviene ser cuidadoso a la hora de distinguir entre los condicionantes de la técnica, la formalización del estilo y el *ethos* de la categoría estética, ya que, en algunos casos, podría ser relativamente fácil incurrir en tergiversaciones.

Es lo que a menudo sucede con el detallismo en las florestas virginales de artistas como Rousseau *el Aduanero* y Séraphine Louis. Marcel Brion, al comentar la obra del primero, advierte que, en su caso, la expresión “realismo mágico” tiene que ver con su capacidad para mostrar un aspecto mágico de la realidad:

Illes signifient que la représentation de l'objet quotidien était saturée de merveilleux, et rendait celui-ci magique dans sa surnaturelle vérité, et que l'image fantastique, jaillie du rêve et par là irréelle pour le commun des hommes, se rapproche de nous de toute la puissance d'amour et de croyance dont l'artiste l'a chargée (1989: 25-26).

Del francés *naïf* (“ingenuo”), el arte naïf es un estilo pictórico caracterizado por la deliberada ingenuidad, tanto en la representación de la realidad como en los colores empleados. Wilhelm Uhde, en *Cinq maîtres primitifs : Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine* llama a los artistas naïf «peintres du cœur sacré» (citado en BRION, 1989: 26). En este sentido, su búsqueda es similar a la de tantos artistas englobados en estilos y movimientos artísticos bien distintos; huelga recordar a Paul Klee, artista cuya experimentación tanto con la figuración de corte expresionista como con la abstracción resulta ineludible en las transformaciones del arte durante la primera mitad del siglo XX, que escribe: «Vivo igual de bien entre los muertos que entre los no-nacidos. Algo más cerca del corazón de la creación que lo ordinario. Pero todavía no lo suficientemente cerca» (citado en PARTSCH, 1994: 7).

Sin embargo, es interesante remarcar como los artistas primitivistas relacionados con el realismo mágico y el naïf, pese a tener una relación con lo imposible más apacible que lo fantástico, utilizan una estrategia visual similar compartida en ocasiones por el arte fantástico, que pasa por la observación de la naturaleza. Rousseau *el Aduanero* representa la selva y los animales con interés de botánico. Eso sí, un interés que, recuerda Marcel Brion, no tiene ningún atractivo si se resigue hoy en día con la voluntad de determinar simplemente si las plantas que pinta las ve juntas aquí o allá, ya que toda persona lleva consigo sus sueños y, quizá, su nostalgia del Paraíso perdido (1989: 25).

Un ejemplo clarificador en cuanto a las distinciones que deseamos hacer notar, lo encontramos en la voluntad de pureza y sacralidad del primitivismo expresionista de Franz Marc. Klaus Lankheit, en el libro *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst* (1976),

recoge las palabras del artista muniqués asegurando que pintaría un bosque o un caballo «non pas comme il nous plaît, ou comme ils paraissent être, mais tels qu'ils sont réellement» (citado en BRION, 1989: 28). La distinción entre tres niveles de realidad subyace en una obra como la de Marc: una creada por la voluntad; la que, basada en la percepción sensible, fundamenta un cierto tipo de convencionalismo en la representación; y, por último, la realidad en sí misma, identificada con la realidad mágica, cósmica. En este punto Brion observa que la naturaleza de Franz Marc jamás es demoníaca, sino “demoníaca” –«non pas démoniaque, mais démonique, et démonique au suprême degré» (1989: 28)–. Marc, entre 1904 y 1910 estudia con mirada científica las estructuras y los movimientos de los animales, pero a partir del conocimiento formal se sucede la unión mágica necesaria para, más allá de representar al animal, representar el mundo como lo vive el animal. Su relación con el realismo mágico y no con el arte fantástico queda patente también en una carta a Robert Delaunay, en la que admite una comunión con la magia que no genera ningún tipo de reacción ominosa: «Je cherche à me mettre dans un état de grand amour» (Marc citado en BRION, 1989: 29); no es solo que su comunión con lo divino no le suponga un problema, es que, tal como afirma Brion, es todo lo contrario, un medio para dominar su inquietud: en una carta de 1906 dice «La peinture doit me délivrer de mon angoisse» (Marc citado en BRION, 1989: 29). En casos como este, estamos ante una pintura entendida como instrumento de la revelación y como plasmación de la *ordo caritatis* a la que alude Werner Haftmann, en *Malerei im Zwanzigsten Jahrhundert* (1954; v. 1979), un planteamiento que, aún y pudiendo coincidir en técnica y estilo con determinadas expresiones del arte fantástico, se encuentra en un *ethos* estético totalmente distinto.



Fig. 196. Santi Lara,
El avistamiento (s/d).

Sea como sea, en el arte naíf, como en cualquier otro arte, si lo imposible no genera fricción, es decir, el efecto ominoso, no podemos hablar estrictamente de arte fantástico. Los artistas englobados bajo tal epígrafe encuentran en el realismo mágico el medio para acercarse a lo que Wilhelm Uhde llama “realidad cósmica”, todo un contraste con el “horror cósmico” y fantástico de Lovecraft. Naíf oscuro y de pleno en ese horror lovecraftiano –en cuanto a concepto más que iconográficamente– es el mundo de cuentos terroríficos y lyncheanos del artista Santi Lara, tal como sucede en la pintura *El avistamiento* (s/d; col. particular) [Fig. 196].

Lo imposible, como recuerda David Roas citando al filósofo Ludwig Wittgenstein, es irremediablemente indescriptible en tanto que impensable (2001B: 27; 2011B: 128). Por eso, incluso H. P. Lovecraft titula una de sus narraciones “Lo innominable” –también “Lo innombrable”– (“The Unnamable”, 1925), y a menudo sugiere más que describe a sus seres horribles mediante la sustitución de la denotación por la connotación (ROAS, 2001B: 29). Esto nos lleva a un curioso contraste en lo fantástico: la precisión con que se describe el mundo –realista– con la imprecisión del elemento sobrenatural. Nos referimos, por supuesto, a la insinuación, a la indeterminación y a la pura irrepresentabilidad. En el plano literario, Roas lo describe de la siguiente manera:

En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida. Pero el lenguaje no puede prescindir de la realidad: el lector necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita un referente pragmático. Y eso nos lleva, de nuevo, a plantear la necesaria lectura referencial del texto fantástico, a ponerlo siempre en contacto con la realidad para determinar que pertenece a dicho género (2001B: 30).

A partir de tal contacto con la realidad y dejando a un lado la dimensión argumental y temática, el relato fantástico también emplea numerosas estrategias en el ámbito del lenguaje para llevar a cabo su transgresión. El mismo David Roas, en el cuarto capítulo de *Tras los límites de lo real* (v. 2011B: 109-142), ofrece una panorámica sobre la cuestión: desde la autorreflexiva “retórica de lo indecible” –según la expresión de Bellemin-Noël–, con todas sus conscientes vaguedades, imprecisiones y evocaciones de lo nunca visto, hasta los recursos vinculados con la instancia narrativa, los relacionados con aspectos sintácticos y organizativos, y los afines al ámbito discursivo o del nivel verbal, pasando por tendencias teóricas que identifican lo fantástico del siglo XIX

eminentemente con un fenómeno de percepción en el que el hecho narrado rompe semánticamente la confianza con el mundo, mientras que lo fantástico de los siglos XX y XXI se entiende más bien en términos de ruptura formal y discursiva a través de la forma con que se narra –por supuesto, sin dejar de atender el vínculo con lo real: «pese a manifestarse en un ámbito lingüístico, la narración fantástica contemporánea continúa exigiendo una lectura referencial para poder establecer su fantasticidad» (2011B: 140)–.



Fig. 197. Raoul Michau, *La batalla de las patatas* (1948).

Aunque pueda parecer una paradoja, si tenemos en cuenta que la imagen-rotura se da tanto con la aparición-*epiphasis* como con la desaparición-*aphánisis*, y que tanto la una como la otra se fundamentan en la desconfianza secular hacia la percepción, junto al detallismo como estrategia visual de lo fantástico, también se encuentran, al otro lado del espectro, la ambigüedad, la indefinición, la sutil evocación e incluso la elisión. De hecho, sea mediante un detallismo que confunde o mediante la sugerencia, es una constante que lo imposible tienda, como hemos visto, a una invisibilidad que, cuando se convierte en visibilidad causa el espanto típicamente fantástico. El filósofo y místico ruso Vladimir Sergeevic Soloviëv, cuya definición de lo fantástico es una de las primeras citadas por Todorov en su célebre ensayo, dice: «lo *auténticamente* fantástico [...] no debe presentarse nunca *abiertamente*, por decirlo así. Sus manifestaciones no deben imponer una fe en el sentido místico de los acontecimientos humanos, sino más bien apuntar, *aludir*, a tal sentido» (citado en CESERANI, 1999: 66). La ambigüedad es, precisamente, la clave de *La batalla de las patatas* (*La Bataille des pommes de terre*, 1948; Musée National d'Art Moderne, París), de Raoul Michau [Fig. 197]; «El cuadro nos deja una compleja impresión: ambigüedad de lo vulgar que torna a lo sublime, ambigüedad de lo

civilizado, de lo domesticado, que revela, de súbito, una vida inquietante» (VAX, 1973: 69). Sin embargo, y como vemos en estas páginas, pese a la posición de Todorov, la ambigüedad no es un recurso hegemónico para nuestra imagen-rotura, sino tan solo una de tantas estrategias.

Otro tipo de desafío visual a la convención es la extrañeza introducida por la distorsión espacial. Recuerda Patricia García en “El espacio como sujeto fantástico: el ejemplo de *Los palafitos* (Ángel Olgoso, 2007)” que

la experiencia del espacio está directamente relacionada con la construcción humana de la realidad, como se lee en el *Timeo* de Platón (360 a. C.), en Kant, en la *Fenomenología de la percepción* [*Phénoménologie de la perception*] de Maurice Merleau-Ponty (1945), o en “Construir, Habitar, Pensar” [“Bauen, Wohnen, Denken”] de Martin Heidegger (1951), por citar algunos ejemplos (GARCÍA, 2013B: 113).

Por este motivo, el espacio es objeto de estudio para García, que encuentra en su subversión un motivo propio de la literatura fantástica contemporánea: «las transgresiones fantásticas de la dimensión espacial expresan la inseguridad del individuo en un mundo donde apenas puede orientarse y de cuya ontología desconfía» (GARCÍA, 2013B: 113). En las artes visuales, podemos rastrear tal ambigüedad mediante obras de diferentes épocas, aunque con la precaución de no asociar demasiado rápidamente las transgresiones espaciales a lo fantástico. Por ejemplo, examinemos los diferentes planos superpuestos del *Retrato de Fritza Riedler* (*Bildnis Fritza Riedler*, 1906; Österreichische Galerie Belvedere, Viena), pintado por Gustav Klimt conjugando las tres dimensiones con la superficie plana y jugando con la percepción del espectador –¿es una de las aberturas de la pared, a la vez, el tocado de la dama protagonista?–. Siendo difícil para el espectador precisar los detalles del espacio en que se le aparece Frau Riedler, el espectador tiene vía libre para dejar correr su imaginación, por lo que Walter Schurian no duda en atribuir a la obra una dimensión fantástica (2006: 40). Sin embargo, la distorsión espacial en esta obra es una fórmula expresiva utilizada por el secesionismo vienés del que Klimt es uno de los máximos exponentes, y no un elemento presto a poner en crisis la noción de realidad; de hecho, en este caso, el recurso visual al que nos referimos forma parte de una cierta intención ornamental y de búsqueda de la belleza –«Todos estos retratos tienen una tendencia a la sensualidad y, al mismo tiempo, a la más elevada perfección gráfica. Es sumamente refinado el modo en que estas mujeres ignoran, o pretenden ignorar, el deseo que ellas mismas despiertan» (NÉRET, 1993: 60)–. Según la

definición funcional que defendemos en las páginas de la presente tesis doctoral, en el *Retrato de Fritza Riedler* la ambigüedad espacial se debe a una experimentación simbólica y formal que nada tiene que ver con la voluntad de poner en crisis lo real y sus límites.

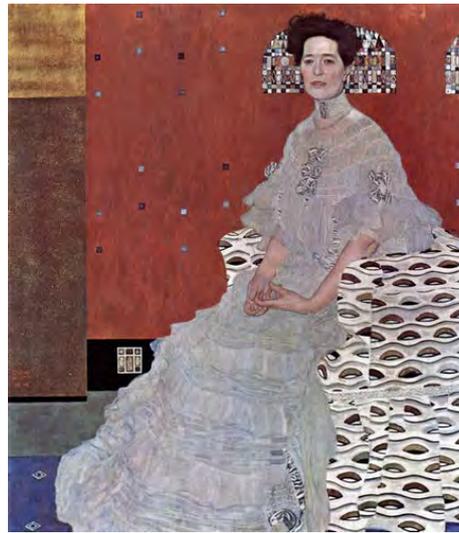


Fig. 198. Gustav Klimt,
Retrato de Fritza Riedler
(1906).

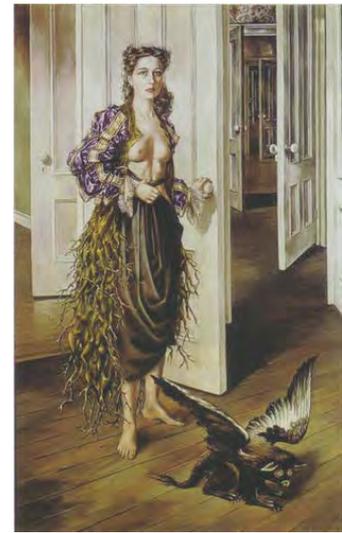


Fig. 199. Dorothea Tanning,
Cumpleaños (1942).

Sí que coincidimos con Walter Schurian cuando relaciona con lo fantástico la distorsión espacial se da en la sucesión de salas vacías que parecen extenderse hasta el infinito en *Cumpleaños* (*Birthday*, 1942; Philadelphia Museum of Art) de Dorothea Tanning (2006: 56). En esta pintura, el espacio sí que es representado como objeto problematizador:

Dorothea Tanning malt Räume, die von kleinen, in Lumpen gekleideten Mädchen bewohnt sind; der „Durchgang durch den Spiegel“ scheint sie in Dämonen verwandelt zu haben, und sie irren über Flure mit schlagenden Türen und zerfetzen die Tapeten, oder finden auf den Treppenabsätzen Riesen-Sonnenblumen hingestreckt wie Rüstungen gigantischer Ritter (Marcel Jean citado en SCHMIED, 1980B: 328).²³³

Sin tratarse de una obra fantástica, el icónico *Anochecer en la calle Karl Johan* (*Aften på Karl Johan*, 1892; Rasmus Meyers Samlinger, Bergen), de Edvard Munch [Fig.

²³³ «Dorothea Tanning pinta habitaciones habitadas por niñas vestidas con harapos; el “paso a través del espejo” parece haberlas convertido en demonios, y deambulan por los pasillos con puertas golpeando y destrozan el papel pintado, o encuentran girasoles gigantes postrados en los escalones como armaduras de caballeros gigantes» [TdA].

200], indica la posibilidad de una mirada distinta hacia la realidad²³⁴ que, por supuesto, no es desaprovechada como referente visual por el arte fantástico. Así, en el ambiguo planteamiento de *Espera* (*Erwartung*, 1935-1936; Museum of Modern Art, Nueva York), de Richard Oelze [Fig. 201], donde resulta imposible decir qué hacen o qué esperan la multitud de figuras vestidas de calle apiñadas en un paraje natural y bajo un amenazador cielo de tormenta (SCHURIAN, 2006: 50), todavía más misterioso resulta el personaje que se gira hacia nosotros, la figura a contracorriente. La misma ambigüedad entre los personajes representados se da en la cubierta de Fernando Vicente para la recopilación de cuentos *Distorsiones*, de David Roas (2010); de nuevo, el personaje a la contra que, acentuando la sensación de ambigüedad y extrañeza, pasa inadvertido entre los transeúntes ensimismados de una gran ciudad aunque en su blanca y luminosa cabeza no hay rasgo humano alguno [Fig. 202].

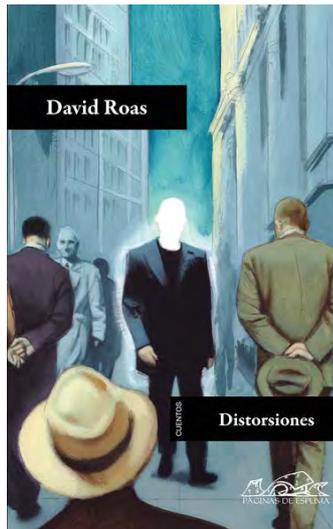


Fig. 200. Edvard Munch, *Anochecer en la calle Karl Johan* (1892).

Fig. 201. Richard Oelze, *Espera* (1935-1936).

Fig. 202. Fernando Vicente, cubierta para *Distorsiones* (David Roas, 2010).

²³⁴ Edvard Munch pinta en *Anochecer en la calle Karl Johan* lo que décadas después Michel Foucault convierte en su teoría sobre la relatividad de los valores: el Estado y, por extensión la sociedad, deciden en qué sentido hay que caminar. En el cuadro del artista noruego, como en los textos del filósofo francés, subyace la aversión hacia la noción de normalidad establecida por el poder como forma de control social.

En literatura, lo elidido puede alzarse como poderoso faro de lo fantástico. En la narración “Espero” (“Я жду”, 2005) a la escritora rusa Anna Starobinets le basta una simple insinuación para sugerir una aberración deliberadamente inenarrable: «Creció deprisa, muy deprisa. Cada día era, más o menos, un centímetro más alta. Y era guapa. A su manera» (2012: 251). Del mismo modo, en las artes visuales se encuentran ejemplos de idéntico recurso; en palabras de Marcel Brion y refiriéndose a Odilon Redon:

Comme le pastel plus tard, lorsqu’il délaissera le noir pour la couleur, le fusain est le médium même de l’indéterminable, de la mise en marche du processus créateur encore incertain de la forme future. Dans cette équivoque s’élaborent les fourmillantes germinations qu’il a suggérées avec cette intuition qu’il avait de la vie des origines : clair-obscur et invisible répondaient aisément aux suggestions du fusain, et l’on comprend qu’il en ait fait à peu près six cents en trente ans (1989: 48).

Como venimos afirmando, para que se dé el efecto de lo fantástico hace falta una crisis de la realidad a partir del elemento sobrenatural: «Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad» (ROAS, 2001B: 8). El equivalente en las artes plásticas de esta aproximación a la realidad –del espectador, en este caso, en lugar del lector– es una representación tendente a una cierta mimesis de la realidad objetivable mediante la percepción y reconocible mediante los mecanismos culturales intelectuales. Así, de la unión entre lo imposible –inexplicable, indefinible, indecible, invisible– y el realismo, en principio ámbitos aparentemente antitéticos, dice de nuevo Michel Houellebecq:

El estilo de informe científico que utiliza Lovecraft en sus últimos relatos obedece al siguiente principio: cuanto más monstruosos e inconcebibles sean los acontecimientos y entidades descritos, más precisa y cínica ha de ser la descripción. Para diseccionar lo innombrable, se necesita un escalpelo.

Por tanto, hay que excluir cualquier impresionismo. Se trata de construir una literatura vertiginosa; y no hay vértigo sin cierta desproporción de escala, sin cierta yuxtaposición de lo minucioso y lo ilimitado, de lo puntual y lo infinito (2006: 73).

Si las figuras de Friedrich indican al espectador dónde mirar, los personajes de Lovecraft señalan lo que tienen que sentir los lectores: «Solo poco a poco llega a reconocer la inutilidad de cualquier psicología diferenciada. Sus personajes apenas la necesitan; les basta un equipamiento sensorial en buen estado. Porque su única función real es percibir» (HOUELLEBECQ, 2006: 62). En otras palabras, Lovecraft empuja al lector

a superar las barreras de la percepción, educadas no solo para ver una cierta forma del mundo, sino para interpretarla en un sentido determinado.

Houellebecq cita una carta de Lovecraft a un entonces joven Frank Belknap Long²³⁵, de la que extrae una conclusión de alcance: «“No creo que el realismo sea bello en ningún caso”. Es evidente que estamos, no ya ante una autocensura provocada por oscuros motivos psicológicos, sino ante una concepción estética claramente afirmada» (2006: 48-49). Una concepción, un *ethos* que da en la clave para entender la oscura relación del arte fantástico con la percepción y sus demonios.

La naturaleza demoníaca de la percepción, como vemos, marca culturalmente la representación, y esta puede darse adoptando modos bien distintos, desde el preciosismo a la sugerencia, precisamente porque existe una desconfianza ontológica hacia la información recibida por los sentidos y posteriormente procesada mediante códigos culturales –procesamiento sobre el que teorizan estudiosos del tema como Hans Belting (v. BELTING, 2007)–. En su análisis del arte fantástico, Marcel Brion establece tres tipos de representación a partir de un mismo motivo, el de la casa encantada²³⁶ –«La sospecha como generadora de inquietud la encontramos en cierta pintura contemporánea cuando una simple casa, con una luz ambigua y aislada en el paisaje, se vuelve *haunted*, se carga de significados amenazadores y malignos» (ECO, 2011: 323)–, y los ejemplifica a partir de artistas distintos: Alfred Kubin, René Magritte y Rodolphe Bresdin.

Para Kubin, se trata de una casa normal, tan faltada de singularidad que por eso desprende una sensación insidiosa. Visibilizamos la idea en *La casa de las ratas* (*Das Rattenhaus*, 1902; Leopold Museum, Viena) [Fig. 203]: qué es lo que hay dentro de la casa, que hace huir a todas las ratas, es un misterio, como tampoco sabemos cuál es el peligro en el relato de Julio Cortázar “Casa tomada” (1947; v. 2001). En Magritte, en cambio, lo extraño, aunque con sutileza, se manifiesta más claramente que en Kubin; su casa encantada es de una belleza y una paz melancólicas, rodeada de jardines, en horas liminares entre el día y la noche, y desprende una insólita sensación de presencia fúnebre. Por ejemplo, así sucede en *El imperio de las luces* (*L'impero delle luci*, 1954; col. Peggy Guggenheim, Venecia) [Fig. 204], una casa de apariencia normal que, sin embargo, es claramente distinta a lo que la rodea; algo parecido sucede en la narración de David Roas

²³⁵ Escritor neoyorkino que llega a ser uno de los continuadores del corpus de los Mitos de Cthulhu.

²³⁶ «Le thème de la maison hantée, qui relève de l'insolite par excellence, en est une démonstration, justement parce qu'elle ne raconte rien, elle non plus, et qu'aucun fantôme n'y est immédiatement avoué : l'horreur qu'exsudent ses murs concentre dans l'informe, dans l'informulé, l'épouvante dont elle est chargée» (BRION, 1989: 42).

“La casa vacía”, cuyo protagonista, estudioso de la obra de Lovecraft, se siente irresistiblemente atraído por la sensación de distorsión que produce una curiosa residencia en el ordenado barrio de College Hill, en la Providence natal del creador del “horror cósmico”: «La casa no debía estar ahí. Su insensato diseño rompía la armonía de la calle, del barrio. Y eso te gustó» (2018E: 16). En las mansión del grabado de Rodolphe Bresdin *La casa encantada en Arcachon* (*La maison hantée à Arcachon*, 1871; Fine of Arts of San Francisco) [Fig. 205], a diferencia de lo que sucede en las casas anteriores, cuya rareza es mucho más sutil, existe algo evidentemente anormal en la desmesura y la extravagancia de su configuración arquitectónica –«de la “folie” néo-gothique construite par un admirateur éperdu de Viollet-le-Duc, nouveau riche par surcroît»– (BRION, 1989: 43); lo mismo ocurre en la novela de Shirley Jackson *La maldición de Hill House* –también conocida como *La casa encantada*– (*The Haunting of Hill House*, 1959).

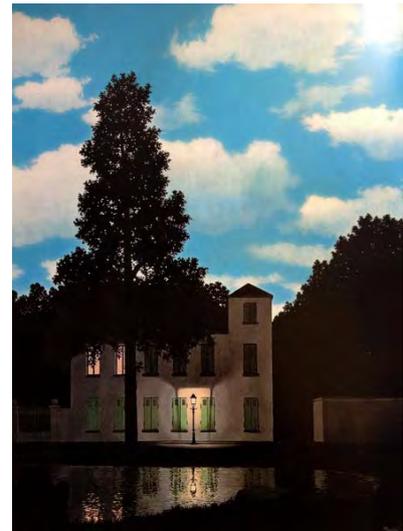
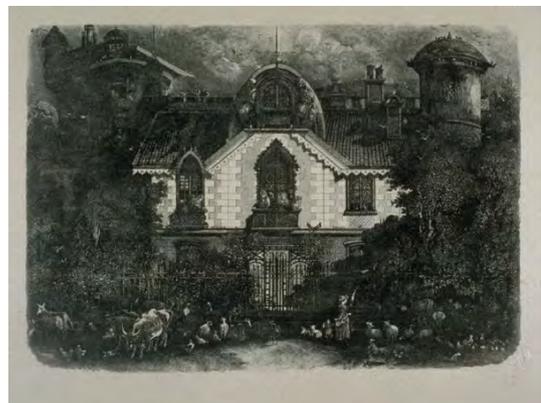


Fig. 203. Alfred Kubin,
La casa de las ratas (1902).

Fig. 204. René Magritte,
El imperio de las luces (1954).

Fig. 205. Rodolphe Bresdin,
La casa encantada en Arcachon (1871).



En el arte fantástico, como en cualquier otra forma de arte, podemos referirnos a tres grandes ámbitos de representación de la realidad: la imitación, la suplantación y la superación, cada uno de ellos articulado alrededor de una estrategia básica, la exactitud, la verosimilitud y la interpretación, respectivamente. Así podemos observarlo comparando tres imágenes de Lady Diana Spencer, princesa de Gales: su retrato en cera en el Museo Madame Tussauds de Londres [Fig. 206], la actriz Naomi Watts interpretándola en el film *Diana* (dir. Oliver Hirschbiegel, 2013) [Fig. 207] y, por último, según el artista Erwin Olaf en la pieza *Di 1997* de la serie *Sangre real* (*Royal Blood*, 2000) [Fig. 208].



Fig. 206. *Diana, Princesa de Gales*, en el Museo Madame Tussauds de Londres.

Fig. 207. *Diana* (dir. Oliver Hirschbiegel, 2013).

Fig. 208. Erwin Olaf, *Di 1997* (de la serie *Sangre real*, 2000).

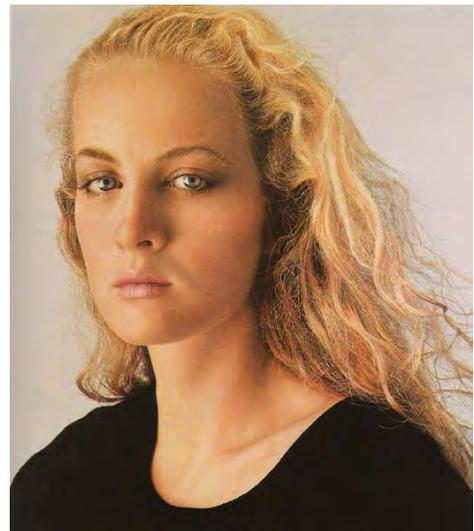
En el primer caso, el parecido con el referente de la realidad se busca a través de la exactitud mimética, del mismo modo en que las familias patricias romanas mantienen el recuerdo y el contacto sobrenatural con sus ancestros a través de los vaciados en cera de sus patriarcas. En el segundo, en cambio, el contacto con la realidad se obtiene a través de la sensación de verosimilitud a la hora de reproducir mediante el trabajo de la actriz una cierta forma de estar en el mundo de la persona referente; esta es la opción que a menudo escogen los escultores mesopotámicos y egipcios, que para elaborar sus estatuas substitutorias, vivas y mágicas, ignoran la exactitud de las fisionomías específicas de sus modelos, prefiriendo una imagen que los representa de forma general y coherente con la

invisibilidad de sus espíritus –en un sesgo mediúmnic, tanto el arte actoral como las estatuas vivas del pasado comparten la necesidad de invocar la presencia del ausente–. En otras ocasiones, como sucede en la obra de Olaf, la proximidad con el referente no se logra ni mediante la exactitud, ni con la verosimilitud –es decir, ignorando tanto el naturalismo de los romanos como la estereotipación de los mesopotámicos y los egipcios–, sino gracias a una interpretación, en el sentido hermenéutico, que acaba constituyendo, a su vez, una superación; también en este caso existen ejemplos en la escultura del mundo antiguo: es el caso de los *kolossoi* funerarios griegos, que, pese a ser bloques de piedra sin rasgos humanos de ningún tipo, son capaces de sustituir al difunto ausente por asimilación abstracta y simbólica –«La representación [...] no es una réplica. No necesita parecerse al motivo» (GOMBRICH, 2013: 94)–.

Fig. 209. *Rogue One: Una historia de Star Wars* (dir. Gareth Edwards, 2016).



Fig. 210. Franz Gertsch, *Johanna II* (1985-1986).



Como hemos visto, en el arte fantástico la exactitud permite ocultar lo invisible para que su descubrimiento suscite el conveniente espanto. Por otro lado, tal como desarrollamos con detalle en el apartado “3.4.2. Tensiones ominosas” [desde la p. 413], una excesiva correspondencia entre una representación y su referente puede conducir a efectos siniestros que el arte fantástico aprovecha. Incluso sin introducirse en lo fantástico, ciertos grados de exactitud resultan inquietantes. Así suele suceder tanto con la *computer-generated imagery* –qué perturbadora es la princesa Leia Organa (interpretada para la captura de movimiento por Ingvild Deila) reelaborada digitalmente para parecerse a una joven Carrie Fisher en *Rogue One: Una historia de Star Wars* (*Rogue*

One, dir. Gareth Edwards, 2016) [Fig. 209]–, como con los parques de atracciones donde todo permanece en un perfecto punto álgido –en referencia a Disney World, dice Ilaria Serra: «But the hyperreal is always dead, because reality that is better than “real life”, that presents only its sunny side and that forcefully denies its opposite, can only be dead» (2004: 467)–, como con el estilo hiperrealista en el arte, que al mostrar y recrearse en detalles que no se ven normalmente, o en los cuales no se repara, el efecto es perturbador –así sucede con el retrato de más de tres por tres metros de *Johanna II* (1985-1986; Hess Collection, Napa), pintado por Franz Gertsch [Fig. 210]–. Recuerda Pilar Gonzalo Prieto en *Zombis, castrados, mantis y deformes: Notas para una exploración de la postfotografía*:

este comienzo de siglo digital y mediático nos lleva a “meter el dedo en la llaga” para constatar –como el incrédulo Santo Tomás– la autenticidad de lo que se nos presenta como real. Y qué mejor manera de hacerlo que por medio de esa *hiperrealidad* planteado en términos de Baudrillard, que simula la vuelta al origen, a lo primigenio, a la constitución básica de lo humano: a ese contingente ser, amasijo de carne y hueso, sangre y fluidos que a fin de cuentas somos. No obstante, no debemos pasar por alto que la actual vuelta al tacto se está haciendo desde la mirada. Una mirada que inspecciona el detalle, que hace *más visible lo visible*, se ha vuelto descaradamente *obscena* (2003: 15).

En nuestro tiempo afirma Jean Baudrillard que lo hiperreal implica la «suplantación de lo real por los signos de lo real», y que «No hay nada peor que lo que es más verdadero que lo verdadero» (citado en GONZALO PRIETO, 2003: 108 y 111), pero ya en el s. XVII, Descartes admite que no es necesario un exceso de detalle a la hora de aproximar la imagen a su referente:

Es suficiente que se asemejen en pocas cosas; frecuentemente, la perfección de las imágenes depende de que no llegan a parecerse tanto como podrían. Así vemos que los grabados no habiendo sido realizados sino con una pequeña cantidad de tinta esparcida en diversos puntos sobre un papel nos representan selvas, villas, hombres e incluso batallas y tempestades, aunque de una infinidad de detalles que nos hacen concebir, no exista alguno con excepción de la figura en el que propiamente guarden parecido; aun en esto la semejanza es muy imperfecta puesto que sobre una superficie totalmente plana nos representan los cuerpos más adelantados o hundidos, a la vez que siguiendo las reglas de la perspectiva, representa los círculos mediante elipses y no por otros círculos (citado en VEGA, 2010: 242).

El ser humano, según los científicos, parece basar la mayoría de sus reacciones y actitudes en la interpretación de lo que le rodea a partir de la búsqueda incesante de otros como él. Explica Carl Sagan:

Los humanos, como primates, somos gregarios. Nos gusta la compañía de los demás. [...]

Como efecto secundario involuntario, la eficiencia del mecanismo de reconocimiento de formas en nuestro cerebro para aislar una cara entre un montón de detalles es tal que, de vez en cuando, vemos caras donde no las hay (1998: 64).

Por eso acabamos viendo rostros por doquier, sea en unas manchas de humedad o en las configuraciones geológicas de Marte. Así sucede en la célebre fotografía número 35A72 de la superficie del planeta marciano realizada por la sonda Viking 1 de la NASA, tomada el 25 de julio de 1976 que muchos interpretan erróneamente como una monumental esfinge mirando hacia el cielo [Fig. 211].

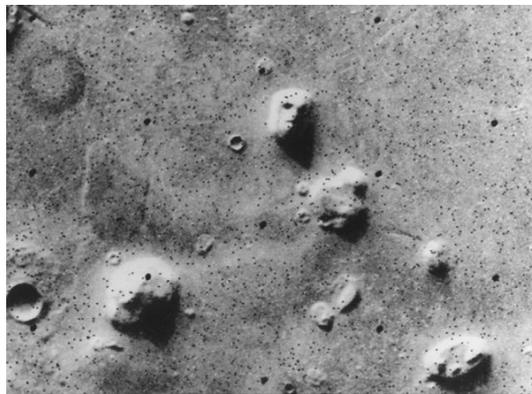


Fig. 211. NASA, fotografía 35A72 (1976).



Fig. 212. Mustafa Sabbagh, s/t (c. 2010).

Estas pareidolias, impliquen rostros o no, como ya señala el filósofo David Hume en *Historia natural de la religión* (*The Natural History of Religion*, 1757), tienen que ver con una inclinación innata: «existe en los seres humanos una tendencia universal a concebir todos los demás seres como ellos mismos, y a transferir a todos los objetos las cualidades que conocen de cerca y de las que son íntimamente conscientes» (citado en FREEDBERG, 1992: 227). Sigmund Freud continúa y desarrolla la misma idea en *Tótem y tabú: Algunas concordancias entre la vida anímica de los salvajes y la de los neuróticos* (*Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, 1913; v. 2018), donde aplica las ideas del psicoanálisis a la antropología. Por supuesto, también es fácil encontrar ejemplos de esta tendencia a la humanización de los demás seres y los objetos en el mundo de los cuentos y de la literatura en general –ironiza

al respecto Mustafa Sabbagh al mostrar la humanidad tras un osito de peluche (s/t, c. 2010; col. particular) [Fig. 212]–; como muestra, en la novela *Auch Einer: Eine Reisebekanntschaft* (1879), Friedrich Theodor Vischer elabora la teoría que denomina “Die Tücke des Objekts” (“la maldad de los objetos”) –el autor juega con la frase hecha alemana que significa “lo malo de la cosa”–, según la cual los objetos conspiran contra los seres humanos (v. VISCHER, S/D).

Con tan inquietante juego nos introducimos en otro todavía peor: aquel que, en el próximo apartado, titulado “3.3.2. Jugar en serio con la realidad, el yo y la racionalidad”, permite examinar hasta qué punto el arte fantástico implica una mirada problematizadora hacia la realidad.

3.3.2. Jugar en serio con la realidad, el yo y la racionalidad

El fotógrafo prepara su trípode y mete la cabeza bajo la manga. Aprieta el botón. Todo lo que ve delante del objetivo se precipita hacia él. Queda en el mundo un hueco incomprensible. Ya no se podrá llenar con nada.

Antonio Fernández Molina, “Esa máquina” (1992).

No con hábitos y rosario, sino con pandereta y ropas de loco: ¡así me enfrente yo a la vida, ese peregrinaje hacia la muerte!

Aloysius Bertrand, *Gaspar de la Noche: Fantasías a modo de Rembrandt y Callot* (1842).

Como recuerda Anne Souriau, lo fantástico interpela en tanto es capaz de concernir íntimamente al espectador a través de las profundas paradojas que presenta ante sus atónitos ojos. Desarrollando esta idea, la investigadora francesa utiliza la expresión «jugar en serio», que adoptamos en el presente apartado para referirnos a una de las cuatro condiciones básicas de lo fantástico, en este caso la del cuestionamiento:

por un lado, lo fantástico *no está* en nuestro mundo, y, por el otro, *constituye* la esencia profunda de éste. [...] El *Arte de aprender a ser brujo*, de Goethe, es un ejemplo, más bien agradable; los *Caprichos*, de Goya, una lección fustigante, aun en las escenas más sobrenaturales (como las escenas de brujería o diabólicas, no exentas de un cierto humor negro). [...]

Esto explica que lo fantástico sea tan universal que haya sido cultivado en los países y las épocas más variados. No obstante, es posible la impermeabilidad ante lo fantástico. Y puede suceder por falta de imaginación, o por efecto de una rutina mental que lleve a creerse que lo más lógico es rechazar lo fantástico, o por incapacidad para representarse lo que no se ha percibido (siendo así que la visión mental intensa permite conciliar el arte realista y el arte fantástico; Balzac es un buen ejemplo de esto), o por tendencia a la frivolidad, pero, sobre todo, la mayor incapacidad para apreciar lo fantástico está en una imposibilidad de considerarse afectado y, por así decir, de *jugar en serio*. Lo fantástico exige sinceridad en el contacto con lo irreal (aunque, no obstante, por lo general es reconocido como tal), una sensación de interioridad que lo Otro en contacto con nuestro mundo, que es quizá el carácter más fundamental del verdadero apreciador de lo fantástico (SOURIAU, 1998: 573).

También asocia Louis Vax la idea de juego a la de lo fantástico, poniendo el énfasis en el miedo, que es esencialmente irracional –en el temor como condición

fantástica nos adentramos en el siguiente capítulo, “3.4. Condición emocional: del temor al pánico” [desde la p. 395]–:

El amante de lo fantástico no juega con la inteligencia, sino con el temor; no mira desde fuera, sino que se deja hechizar. No es otro universo el que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en *otro*. El autor no crea fríamente sus monstruos, sino que siente cómo llegan a ser monstruosos los seres y las cosas que lo rodean (1973: 17).

El juego es lúdico en apariencia y de profunda importancia transformadora bajo la superficie. Dice el pediatra, psiquiatra y psicoanalista Donald Woods Winnicott en su obra *Realidad y juego (Playing and Reality, 1971)*: «en él [se refiere al juego], y quizá sólo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores» (2012: 99). Mediante el juego no solo se aprende la realidad, sino que se aprende a hacerla, tal como sucede con el arte, por mucho que sus mecanismos sean distintos.²³⁷ Nótese que, nuevamente, nos referimos a la realidad como constructo, de modo que difícilmente podría plantearse un juego más serio que este.

El arte fantástico, efectivamente, se permite jugar con la noción de realidad convencional, hacer sentir amenazada la integridad y coherencia del yo, y poner en entredicho la racionalidad como forma de relación entre el sujeto y lo que lo rodea. La realidad, el yo y la racionalidad son tres aspectos que desde la más remota antigüedad preocupan al ser humano. Sobre ellos, y escribiendo a propósito de la instalación *Baconiana* (2014; col. particular) del artista David Sardaña –consistente en una jaula a través de la cual se proyecta una serie fotográfica de cuerpos en movimiento inspiradas en la obra de Francis Bacon–, Diana Guijarro invoca a Parménides de Elea:

Ya Parménides (allá por el siglo V a. C.) lo reflejaba en su Mito Ontológico cuando hablaba del ser humano y su aspiración a ser algo real, para él si el Ser se desmoronaba también lo hacía la Realidad y por supuesto la Razón. Pero en

²³⁷ En este alegato en pro del juego es necesario revertir las prevenciones que tradicionalmente se han hecho respecto al placer –asociado con frecuencia al ocio– en el trabajo, el arte y la docencia. Centrándose en el periplo educativo, dice René Schérer en *La pedagogía pervertida (Émile perverti ou Des rapports entre l'éducation et la sexualité, 1974)* que es precisamente el principio del placer el que siempre se subordina al de la eficacia (1983: 148), cayendo así fuera del proceso didáctico –aunque las voces contrarias a tal ausencia vienen de antiguo: por ejemplo, ya Friedrich Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1793-1795)* acusa a la sociedad de tender a considerar al hombre tan sólo por sus características profesionales (por su trabajo), lo que pone seriamente en entredicho su dignidad y libertad– (v. PARRAMON, 2007). Afirma Friedrich Schiller: «porque, digámoslo de una vez: solo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, solo es plenamente hombre cuando juega» (citado en DIDI-HUBERMAN, 2015B: 38).

ocasiones esto ocurre, nos desmoronamos y desaparecemos (puede que solo por un instante) para luego resurgir; trastornados, rediseñados y removidos por lo vivido (2014).

Además de referirse a la tríada realidad-yo-racionalidad, evidenciamos como el pensamiento crítico de Parménides hacia el mundo y las apariencias entronca con lo expuesto en el apartado anterior, dedicado a la desconfianza hacia la percepción. En palabras de Frederick Copleston:

Resumida, su doctrina quiere decir que el Ser, el Uno, *es*, y el devenir, el cambio, no pasa de mera ilusión. Porque si algo empieza a ser, una de dos: o procede del Ser, o procede del No-Ser. Si viene del primero, entonces ya *es...* y, en tal caso, no comienza entonces a ser: si viene de lo segundo, no es nada, puesto que de la nada no puede salir nada. El devenir *es*, por consiguiente, ilusorio. El Ser *es* simplemente, y es Uno, ya que la pluralidad también es ilusoria. [...] Mas, el cambio y el movimiento son, con toda certeza, fenómenos que aparecen a los sentidos, de modo que, al rechazar el cambio y el movimiento, Parménides cierra el camino a las apariencias sensibles. Por tanto, no es inexacto decir que Parménides introduce la fundamental distinción entre la razón y la sensación, entre la verdad y la apariencia (1991: 61).

A menudo se plantea lo fantástico como una forma de escapismo de la realidad. Resulta paradigmático al respecto el siguiente fragmento de la novela *La flor oráculo* (2009) del artista Pepe Calvo, donde se evidencia como la protagonista trata de zafarse de lo que la rodea mediante el arte, pero, sin darse cuenta, es el arte lo que le permite nuevas perspectivas y, por tanto, acercamientos a la realidad:

Era inaudito todo lo que me ocurría ahora, debía acabar con esto de una vez, pero no sabía cómo actuar, parecía encontrarme en un callejón sin salida dentro de este caos. Me incorporé y de la biblioteca cogí un libro de fotos de un artista que me interesaba, Gregory Crewdson, con sus imágenes surrealistas me introducía en un mundo fantástico, pero ya lo había visto muchas veces y en este momento su contemplación no me motivaba. Luego ojeé otro libro de Joan Fontcuberta sobre una escuela donde los sacerdotes van a aprender a hacer milagros, ¿existen realmente los milagros?, yo necesitaba un milagro en mi vida pero sabía que este libro no iba a proporcionármelo... Era un libro de un humor desternillante e irreverente, en realidad era un catálogo perteneciente a una exposición que había visto un par de años atrás (2013: 16-17).

Como recuerda el autor de la presente tesis doctoral en el prólogo de la segunda edición de la siguiente novela de Pepe Calvo, *Imagina mi alma* (1ª ed. de 2018), la búsqueda del personaje principal de *La flor oráculo* no es escapismo, sino conciencia, fuerza para trascender lo tangible y dar nuevos significados a lo que le rodea tanto a él como a los

lectores (PARRAMON, 2019D: 22). No es huir de la realidad, lo que persigue la imagen-rotura fantástica, es subvertirla, trastornar y replantear su orden. Dicho de otro modo, ponerla en crisis, en el sentido más literal y etimológico de la palabra, que proviene del latín *crisis* y este, a su vez, del griego *krísis* (κρίσις), que significa “separación”, “ruptura” y “decisión”; así, por ejemplo, la realidad de la Escuela vienesa del Realismo fantástico queda en entredicho mediante el concurso con lo imposible: «its structures are destroyed and never reconstructed; its rules are partially or completely suspended» (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 254). Subvertir, poner en crisis y, evidentemente, atacar frontalmente su mayor bastión, que es la idea de “normalidad”.

De ahí el sesgo crítico que a menudo se observa en un arte que no se amilana a la hora de desafiar a la sociedad biempensante y enfrentarla a sus propias flaquezas.²³⁸ Así sucede con la Eva de Franz von Stuck, que más que una imagen propia de la tradición bíblica, se eleva en icono fantástico dispuesto a actuar como espejo donde reflejar *Los pecados* (*Die Sünde*,²³⁹ 1893; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich), casi siempre inconfesables, que dan título a la obra (v. SCHURIAN, 2006: 28-29). Por su parte, dice Ernst Jünger del artista checo Alfred Kubin que

intuye en la decadencia del mundo burgués que habitamos y padecemos las señales de la destrucción orgánica, que actúa de manera más eficaz y metódica. Y redacta una crónica entre cuyas fuentes se cuentan el crujido de las vigas, las grietas del artesonado y los hilos de la telaraña (SCHURIAN, 2006: 34).

Y, reivindicando a Carlos Mensa, artista español cuya obra merece una mirada nueva y atenta, junto a la obra de 1973 *La dama del dóberman* (Museo Palazzo de' Mayo, Chieti) [Fig. 213], traemos a colación las palabras que apenas tres años antes le dedica Baltasar Porcel en el catálogo de la exposición del artista en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca, celebrada en septiembre de 1970:

En el origen personal del artista entrelazado con la situación ambiental: de este choque surge su explosión. Exactamente su explosión sarcástica. Mensa es un introvertido, un ser callado, observador de expresión con frecuencia abrupta y mirada de un criticismo a ratos torvo. Más que vivir, se enfrenta con la vida. La que le rodea: un ambiente sobreestructural triunfalista y notablemente hueco. De ahí que su primera época importante –después de los tanteos y de una etapa informalista– haya

²³⁸ V. *La dimensión política de lo irreal: El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana* (GREGORI, 2015) y el monográfico *Fantástico e ideología en Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic* (GREGORI, 2019).

²³⁹ *Die Suende*, según la ortografía que el propio Von Stuck usa a la hora de inscribir el título en el marco de producción propia.

sido la obsesiva plasmación de Grandes Hombres: jerarquías, personalidades, toreros. Seres en los que la fatuidad teatralera priva por encima de cualquier contenido ideológico moral.

Mensa ha atacado con frenesí, con regusto morboso. Para evolucionar en parte hacia su segunda gran época, la presente: hippies, opulentos hijos de papá, lujosísimas señoras. Es decir: los representantes del modesto neocapitalismo que ha ascendido aquí en la década de los sesenta. Tipos encumbrados al lado de los antiguos, y vigentes aún, prepotentes. Nuevos Grandes Hombres formando procesión con los Viejos Grandes Hombres. El sarcasmo de Mensa –su explosión instintiva– los ha caricaturizado físicamente para hacer cada rasgo una acusación moral –el choque con lo ambiental–. El resultado, insisto, es la apasionante y dura manifestación de su originalidad creadora (S/D).

Fig. 213. Carlos Mensa,
La dama del dóberman
(1973).

Fig. 214. Joan Castejón,
Personaje de siempre
(1974).



En una línea también crítica se encuentran obras como *Personaje de siempre* (*Personatge de sempre*, 1974; Col·lecció Lecasse Eco, Alcoi) [Fig. 214], en este caso de otro nombre a recordar, Joan Castejón, de quien afirma Carlos Arenas:

Las carencias y limitaciones del hombre, su espíritu reivindicativo frente a injusticias políticas y sociales, así como sus inquietudes, se representan a través de síntesis entre el dramatismo y la ternura, la evolución y la decadencia o el apocalipsis y el renacimiento, que a lo largo de sus series surgen cada vez que observamos o pensamos en sus obras (2017B: 11).

Como afirma Walter Schurian, el arte fantástico a menudo se considera el otro extremo del arte convencional, pero es esta dimensión antitética, precisamente, la que justifica la cercanía con lo real: «Después de todo, el arte fantástico refleja con su énfasis,

sus desbocados desvaríos y sus extravagancias las innumerables facetas de las distintas percepciones de la realidad» (2006: 8).



Fig. 215. Pierre Roy,
El sistema métrico (c. 1933).

Fig. 216. Sidney Nolan,
La tentación de san Antonio
(1952).

Según el criterio de Schurian, en cuadros como *El sistema métrico* (*Le système métrique*, c. 1933; Philadelphia Museum of Art) [Fig. 215], artistas como Pierre Roy plasman con maestría «lo que la fantasía supone para la comprensión del mundo», ya que es capaz de «transformar lo anodino en embrujador, lo corriente en algo único, lo habitual en especial» (2006: 48). Dice Hans Bellmer, creador de tantas y tan inquietantes muñecas de intensa y descoyuntada realidad: «La antítesis es necesaria para que las cosas sean y pueda formarse una tercera realidad» (citado en SCHURIAN, 2006: 62). Es decir, para ofrecer una alternativa. De hecho, incluso hay artistas que mediante lo fantástico ofrecen a sus naciones de origen una mitología con que agrandarlos. Es el caso del ya citado Kent Monkman, o del australiano Sidney Nolan, que en *La tentación de san Antonio* (*The Temptation of St Anthony*, 1952; National Gallery of Victoria, Melbourne) [Fig. 216] traslada una de las escenas más conocidas de la vida del santo a un paisaje extraño, virginal y salvaje que casa más con su Australia natal que con la vieja Europa (SCHURIAN, 2006: 70).

La noción de realidad puede ser puesta en crisis por el arte fantástico desde ángulos diversos. Una posibilidad es jugar con la dimensión del espacio.²⁴⁰ Así sucede en

²⁴⁰ V. el cap. “Ambigüedades de la tercera dimensión” (GOMBRICH, 2013: 204-244).

los aguafuertes de la serie *Cárceles imaginarias* (*Carceri d'Invenzione*, 1745-1760; Museum Berggruen, Berlín) de Giovanni Battista Piranesi –es el caso de la estampa VII [Fig. 217]–, o en tantas obras de Maurits Cornelis Escher –por ejemplo, en la litografía *Relatividad* (*Relativiteit*, 1950; M. C. Escher Foundation y The M. C. Escher Company, Baarn) [Fig. 218]–. Comenta Aurèlia Carbonell: «La imaginación y la invención son cualidades habituales en Piranesi, y también en Escher, obsesionado en representar mundos imaginarios, ficticios e irreales, pero que sin embargo se vuelven posibles gracias a su perfecto dominio de la lógica visual» (2004: 48).

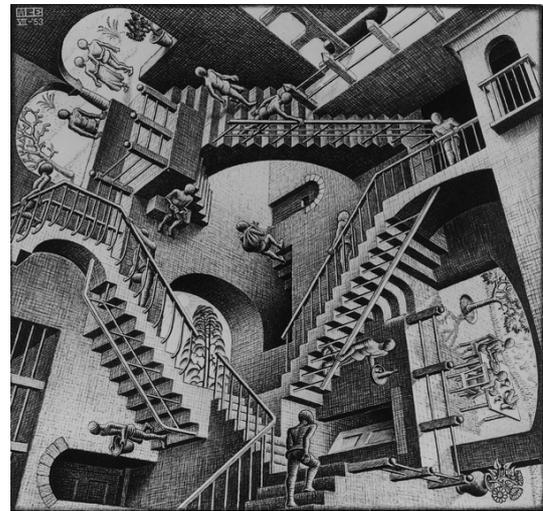


Fig. 217. Giovanni Battista Piranesi, estampa VII (*Cárceles*, 1745-1760).

Fig. 218. M. C. Escher (*Relatividad*, 1950).

Por otro lado, también es un recurso disruptivo experimentar con la dimensión temporal de la realidad. Imma Merino, hablando del libro de Glòria Salvadó Corretger *Espectres del cinema portuguès contemporani* (2013), se refiere a la dimensión fantasmal del tiempo:

De fet, Glòria Salvadó veu sobretot la dimensió fantàstica del cinema portuguès contemporani, poblat d'espectres encara que sigui realista o fins i tot pròxim al documental com en el cas dels films de Pedro Costa. Un film recent d'Oliveira [Manoel de] exemplifica el seu vessant fantàstic: *O estranho caso de Angélica* (2010), en què un home és posseït per una morta a la qual va retratar. I no és per res que, com a tribut al film fantàstic de Murnau, João César Monteiro hagi adoptat més d'una vegada el semblant de "Nosferatu".

[...]

Pensar la història com una història de fantasmes. Pensar el cinema com un món espectral que testimonia i imagina la Història. Tenint com a referent la recerca teòrica de Georges Didi-Huberman, que tant ha pensat sobre Walter Benjamin i l'associació d'imatges d'Aby Warburg sense submissió a la cronologia, Glòria Salvadó sent que, davant la imatge, sempre estem davant el temps. Tampoc no és estrany que en els films d'aquests cineastes, sobretot de Manoel de Oliveira, s'hi facin presents tantes ruïnes, la contemplació de les quals, com apunta Marc Augé, no representa fer un viatge en la història, sinó viure l'experiència del temps. El temps que passa, que retorna, que s'inscriu de manera fantasmal en les imatges (MERINO, 2013: 56-57).



Fig. 219. Mark Tansey, *Pintura de acción II* (1984).



Fig. 220. Helen Lundeborg, *Retrato doble de la artista en el tiempo* (1935).

Rompen con la coherencia temporal, por ejemplo, Mark Tansey en *Pintura de acción II* (*Action Painting II*, 1984; Museum of Fine Arts, Montreal) [Fig. 219] al representar a una serie de artistas pintando en tiempo real el lanzamiento de un transbordador espacial –algo totalmente imposible, ya que el despegue de la nave es demasiado rápido como para que los pinceles pueden reproducirlo simultáneamente–, o Helen Lundeborg con su *Retrato doble de la artista en el tiempo* (*Double Portrait of the Artist in Time*, 1935; Smithsonian American Art Museum, Washington) [Fig. 220], en el que la pintora se muestra en dos momentos de su vida unidos fantasmalmente mediante la sombra. Estudiosos del arte y las convenciones de la representación como Pável Florenski o, más tarde, Jean-Claude Larchet coinciden al reconocer en el naturalismo de raíz renacentista un punto de vista centralizado que excluye cualquier lugar y cualquier tiempo distinto al escogido por el artista para fijar su imagen; en palabras de Florenski –para entender la postura del pensador ruso es importante recordar que, al distinguir entre “realismo eclesial” e “ilusionismo”, asocia al segundo la incapacidad de abordar la

realidad en toda su complejidad y vida, por estar anclado a un punto de vista que considera excesivamente concreto y superficial–:

El “punto de vista” en la perspectiva es el intento de la conciencia individual de desprenderse de la realidad, incluso de su propia realidad, del cuerpo, del segundo ojo, e incluso del primero, del ojo derecho, porque ni siquiera éste es el punto matemático, el foco matemático. Todo el sentido de este punto de vista perspectivista, de este *locus standi*, consiste en la exclusividad, en la singularidad: un punto de vista en la perspectiva es un puro sinsentido, porque, en el momento en que se declara a un punto exclusivo en el tiempo y en el espacio como el único punto de vista, se les sustrae esta significación a todos los otros puntos (citado en LÓPEZ SÁEZ, 2010: 47).

Sin necesidad de entrar en las derivaciones teológicas y teleológicas del planteamiento, la constatación según la cual tantas convenciones en cuanto a la representación de la realidad en el arte de Occidente se basan en la univocidad sirve para apuntar el motivo por el que resultan imágenes imposibles las mostradas en obras como *Figuras en una terraza* (*Figures on a Terrace*, 1938; col. particular) [Fig. 221], de Leonor Fini, y *El grupo 1, 31 de marzo – 11 de abril* (*The Group 1, 31 March – 11 April*, 2014; col. particular) [Fig. 222], de David Hockney, donde la simultaneidad de una misma figura implica una un punto de vista temporal múltiple –*ergo* imposible–.



Fig. 221. Leonor Fini, *Figuras en una terraza* (1938).

Fig. 222. David Hockney, *El grupo 1, 31 de marzo – 11 de abril* (2014).

Sea mediante el espacio, el tiempo, o tantos otros recursos, como la trabucación, sobre la que hablamos en el apartado “3.4.3. Trabucación y monstruosidad” [desde la p. 437] y de la cual adelantamos una muestra del artista brasileño Henrique Oliveira como

la instalación *Tapias - Casa de los leones* (*Tapumes - Casa dos Leões*, 2009; obra presentada en la VII Bienal do Mercosul, en Porto Alegre) [Fig. 223], el aspecto fundamental de la imagen-rotura es que rompe con la supuesta coherencia de la realidad. Una coherencia, por supuesto, muy discutible, tal como apunta Elia Barceló en la novela de ciencia ficción *El mundo de Yarek* (1994):

Y en cuanto a lo de la coherencia, ¿a ti te parece que nuestra realidad, la de todos los días, la que conocemos o creemos conocer, es efectivamente coherente en sí misma? ¿No has pensado nunca que la realidad que nos rodea y que consideramos la única puede muy bien no serlo? (2005: 108).



Fig. 223. Henrique Oliveira,
Tapias - Casa de los leones (2009).

El desafío a la coherencia también es aplicable a otro importante cuestionamiento: el del propio individuo. Y, por supuesto, nos referimos tanto a la coherencia de su forma exterior como de su yo interior. En cuanto a lo primero, ya a inicio del siglo XVIII Roger de Piles en *Curso de Pintura por Principios* (*Cours de Peinture par Principes*, 1708) hace las siguientes recomendaciones:

No es tanto la exactitud del dibujo lo que da espíritu y aspecto de veracidad a los retratos, como la concordancia de las partes en el momento en que deben imitarse la disposición y el temperamento del modelo [...].

Pocos pintores han sido suficientemente meticulosos para combinar bien todas las partes: a veces la boca sonríe mientras los ojos están tristes; otras veces los ojos se ven alegres y las mejillas caídas; de ahí que su obra tenga un aspecto de falsedad y no parezca natural. Deberíamos tener presente que, cuando el modelo adopta un aire sonriente, los ojos se cierran, las comisuras de la boca se comban hacia las ventanas de la nariz, se inflan las mejillas y se distienden las cejas (citado en GOMBRICH, 2011: 36).

La atención naturalista sobre la que advierte Roger de Piles se encuentra subvertida en el inquietante cartel promocional de la película *La huérfana* (*Orphan*, dir. Jaume Collet-Serra, 2009) [Fig. 224]. En este caso, pese a que a primera vista nada llama la atención por extraño, el rostro de la protagonista Esther (Isabelle Fuhrman) resulta altamente perturbador precisamente porque es un retrato exactamente simétrico solo de una mitad de la cabeza –el juego especular es evidente comparando las coletas–. Nuestra percepción, que capta la ausencia de esos pequeños detalles y relaciones que aúnan un conjunto que nunca es tan perfecto como lo que vemos aquí, reacciona en forma de desasosegante rechazo. En otras palabras, no es la razón, la que nos advierte, sino la intuición.

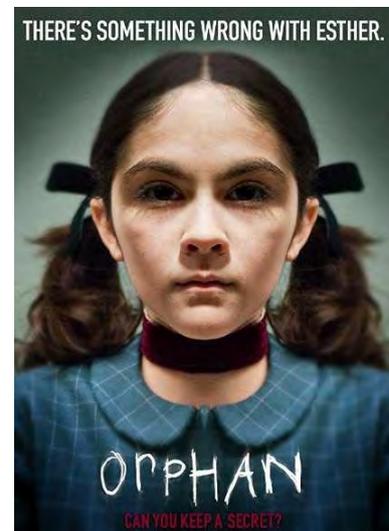


Fig. 224. Cartel de *La huérfana* (dir. Jaume Collet-Serra, 2009).

El parecido entre el referente de la realidad y la representación artística cuenta con una aplicación especialmente sugerente: el retrato. De esto trata el citado artículo de Gombrich “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte” (v. 2011), donde examina cómo percibimos el rostro humano para entender cómo se puede retratar. Una de las posturas de defensa tradicionales del parecido conseguido por el artista en el retrato, citada por Gombrich y resiguiendo el pensamiento de Erwin Panofsky en *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte* (*Idea: A Concept in Art Theory*, 1924; v. 1998), es de raíz platónica: nos referimos a la que defiende que el artista ha sido capaz de captar una verdad en su retratado que va más allá de las simples apariencias. Gombrich, en la misma línea, pero desde la psicología de la percepción, recuerda que es un hecho extendido distinguir en el rostro humano dos tipos de elementos

confluyentes, los esenciales –el conjunto de la cara en sí como marco de referencia– y los accidentales –las múltiples expresiones que modifican ese marco–. Sin embargo, pronto pone de manifiesto las dificultades de tal simplificación. En primer lugar, que el marco no es inmutable, ya que se transforma enormemente por efecto del tiempo, si no por otros factores, como enfermedades, accidentes o decisiones de carácter estético. Por otro lado, que la experiencia perceptiva de la semejanza es la fusión de datos basada en un reconocimiento que implica un conocimiento previo. Esta experiencia o impresión global es la que determina el grado de familiaridad con que somos capaces de aislar un rostro entre otros.²⁴¹ No es este un asunto baladí para lo fantástico, ya que una disimilitud, por pequeña que sea, puede inducir al más profundo de los desasosiegos. Dice Anna Starobinets en el relato “Vivos” (“Живые”, 2005):

Conteniendo la respiración, estudio estos rasgos. Se parece, se parece mucho, pero... es una cara totalmente distinta. Tengo miedo. Queda un día. Todavía tiene que crecer hasta llegar al tamaño normal.

¿Y qué pasaría si esa disimilitud ligera y apenas perceptible no desapareciera? (2012c: 97-98).

La distinción clásica entre cara y expresión se puede sofisticar entre expresión general y expresiones individuales, variantes de la primera, de lo que se infiere que la semejanza en un retrato no depende de la exactitud de los elementos aislados, sino de lo que Petrarca ya denomina “*aria*”,²⁴² que es como el parecido entre padre e hijo, que pueden ser muy diferentes y «sin embargo una sombra, o lo que nuestros pintores llaman un *aria*, evoca en nosotros al padre tan pronto como hemos visto al hijo, aun cuando si sometiéramos el asunto a medición todas las partes resultasen ser diferentes» (Petrarca citado en GOMBRICH, 2011: 21). En este punto es donde se encuentra el núcleo conceptual del artículo de Gombrich:

Lo que se percibe como semejanza arroja luz sobre nuestras categorías perceptivas. Es obvio que no todos tienen la misma impresión del *aria* o del rostro característico de una persona. Las vemos de forma diferente en función de las categorías con que examinamos a nuestros semejantes. Este hecho quizá pueda dar cuenta de la paradoja central existente en el campo de la percepción fisonómica, paradoja inserta en la distinción entre máscara y cara: la experiencia de las constantes subyacentes en la

²⁴¹ «Muchos de nosotros seríamos incapaces de describir los rasgos particulares de nuestros amigos más íntimos, el color de sus ojos, la configuración exacta de su nariz, pero esta falta de seguridad no deteriora nuestra sensación de familiaridad con sus rasgos, que podríamos individuar entre un millar, porque respondemos a su expresión característica» (GOMBRICH, 2011: 20).

²⁴² “*Aria*” es “aire” en italiano; en castellano, “aire” también tiene este sentido de “parecido” y “semejanza”, sobre todo entre personas; de ahí expresiones como “darse alguien un aire a otro”, o “aire de familia”.

cara de una persona –que es tan fuerte como para sobrevivir a todas las transformaciones de humor y de edad, y de pasar incluso por encima de las generaciones– contrasta con el extraño hecho de que este tipo de reconocimiento puede inhibirse con bastante facilidad de lo que podríamos llamar la máscara (2011: 21-22).

Usando la terminología aristotélica, la cara sería la “sustancia” y la máscara los “accidentes”. El arte de la máscara es, por supuesto, el de la actuación, presente tanto en el teatro y el cine como en la vida cotidiana, donde cada persona adopta los roles que los códigos sociales imponen, y puede llegar a caracterizar a una persona tanto o más que su cara –de ahí, por ejemplo, todos los estereotipos con los que juega tan acertadamente la artista Cindy Sherman–. La cuestión de la semejanza de un retrato se refiere, entonces, a qué reproduce en mayor medida: ¿la cara o la máscara, el individuo o la pose social? Para responder apropiadamente, hay que salvar dos obstáculos: la posibilidad o la imposibilidad de comparación objetiva –en muchos casos, la historia del arte no cuenta con registros objetivos del aspecto del modelo–, y el advenimiento con la fotografía de un nuevo tipo de retrato, potencialmente mucho menos formal, más proclive a capturar al individuo que a reproducir el estereotipo de su pose, situación todavía magnificada por el cine y su dimensión temporal:

Si así lo consideramos, el milagro no consiste en que algunas instantáneas capten un aspecto poco habitual, sino que la cámara fotográfica y el pincel puedan hacer abstracción del movimiento y producir, pese a todo, una imagen convincente no solo de la máscara sino incluso de la cara, de la expresión viva (GOMBRICH, 2011: 31).

El retrato debe contener la suficiente ambigüedad como para aludir lo general desde lo particular, lo esencial desde la anécdota, un aspecto que artistas como el pintor Gainsborough o el fotógrafo Steichen han buscado mediante el efecto de obra deliberadamente inacabada, y otros como el artista gráfico Felix Vallotton mediante la simplificación. Una simplificación, añade Ernst H. Gombrich, que estudios como los de Rodolphe Toepffer y Egon Brunswik demuestran que puede llegar a ser extrema, ya que la sensibilidad de la percepción humana ante el reconocimiento de los rostros y la lectura de sus expresiones está muy desarrollada (2011: 40-42).

Por si toda la cuestión de la representación de la persona no fuera suficientemente compleja, están las necesidades expresivas que pueden impulsar al artista a retratar manipulando la realidad visible en pos de otros intereses más allá de lo meramente visible

—sin duda, uno de los núcleos duros en el debate sobre la representación—. Dice el profesor Julian Hochberg:

Nadie se ha parecido realmente nunca a un retrato de El Greco o de Modigliani, y seguramente nadie considera que estas pinturas sean proyecciones precisas de modelos monstruosamente alargados.²⁴³ Deben también existir límites con respecto al grado de ambigüedad que un cuadro presenta en relación a la expresión y los rasgos hereditarios: sin duda alguna nadie toma las angustiosas imágenes de un Goya o un Munch como estados de reposo de fisonomías anormales (2011: 105-106).



Fig. 225. James Ensor, *Autorretrato con máscaras* (1899).

Fig. 226. Daikichi Amano, *s/t* (c. 2009).

Con todos estos elementos juega constantemente el arte fantástico para poner en crisis la noción de “yo”; recordemos que, en el pensamiento de Carl Gustav Jung, «Quizá, el arquetipo más importante sea el *yo*. Es la fuerza unificadora de la personalidad y representa la búsqueda eterna del hombre de la unidad y de la totalidad» (LINDZEY, HALL Y THOMPSON, 1985: 546). Tras tantos esfuerzos en el arte por buscar esa individualidad indivisible y distinguible de otras individualidades, pintores como James Ensor dudan de tal fuerza unificadora y, más bien, optan por mostrar como en la modernidad la masa fagocita al yo: es el caso de *Autorretrato con máscaras* (*Ensor aux masques*, 1899; Menard Art Museum, Aichi; v. SCHURIAN, 2006: 30-31) [Fig. 225]. La transgresión en

²⁴³ De hecho, sí que hubo quien quiso ver la literalidad en obras como las de Modigliani y muchos otros artistas modernos durante la primera mitad del siglo XX. En el catálogo elaborado por el régimen nazi para la exposición *Entartete Kunst* [*Arte degenerado*], inaugurada el 19 de julio de 1937 en la antigua Hofgartenarkaden de Múnich con el objetivo de desprestigiar todo aquel arte que no sirve a los propósitos de Adolf Hitler y sus jerarcas, se presentan asociaciones entre imágenes de arte moderno y personas con malformaciones o particularidades derivadas de patologías mentales y físicas diversas.

una obra como esta de Ensor resulta tan profundamente primaria que es efectiva en cualquier contexto cultural, tal como se puede apreciar en uno de los más famosos y ominosos retratos realizados por el fotógrafo japonés Daikichi Amano (s/t, c. 2009; col. particular) [Fig. 226].

Walter Schurian reconoce a Rudolf Hausner como «el pintor más oscuro y psicológicamente más interesante del grupo vienés de realistas fantásticos» (2006: 86). Sobre su serie *Adán* (*Adam*), de la cual tomamos como ejemplo, tal como hace Schurian, el *Adán medido* (*Adam maßvoll*, 1993; col. particular) [Fig. 227], es interesante destacar como, a partir de recursos visuales bien distintos a los de Ensor o Amano, atenta también contra ese yo que tanta tranquilidad otorga al individuo contemporáneo. Explica el propio artista:

Todos los cuadros de Adán son reflejos. Fueron pintados con ayuda de un espejo y pretenden ser empleados como un espejo. Pese a que todos los cuadros de Adán tienen los rasgos faciales de Rudolf Hausner, su utilidad para la exploración de uno mismo no se limita solo a él, puesto que todas las situaciones a las que se enfrenta Adán tienen carácter general (citado en SCHURIAN, 2006: 86).

Que un miembro de la monstruosa Gran Raza posea durante más de cinco años a un profesor de economía política, como sucede en la narración de H. P. Lovecraft “En la noche de los tiempos” –también traducida como “La sombra fuera del tiempo”– (“The Shadow out of Time”, 1936), o que en la novela *La sombra sobre Innsmouth* (*The Shadow Over Innsmouth*, 1936) se hable de un pueblo en Massachussets aparentemente normal donde, de hecho, viven espantosos seres híbridos desde generaciones atrás –Joshua Hoffine, en colaboración con el escultor J. Anthony Kosar, los retrata en fotografías como *El veterano* (*The Veteran*, 2015; col. particular) [Fig. 228]–, son contundentes metáforas de la crisis del yo.²⁴⁴ Metáforas pasadas por el implacable filtro fantástico en general y por el del horror cósmico lovecraftiano en particular. Monstruos muy de la contemporaneidad, tal como podemos constatar a partir de las dos siguientes citaciones. Laura Cornejo Brugués contextualiza del siguiente modo el retrato en el presente:

²⁴⁴ Sobre el problema del sujeto posmoderno y la crisis de identidad, v., entre otros títulos, *Modernidad e identidad del yo: El yo y la sociedad en la época contemporánea* (*Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, GIDDENS, 1991), *Cuestiones de identidad cultural* (*Questions of Cultural Identity*, 1996; HALL Y GAY, 2003), *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (*Das Verschwinden des Subjekts / Das Denken des Lebens: Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, 2000; BÜRGER, 2001) y *La disolución del sujeto moderno o La fábula del mundo verdadero* (NEBREDA, 2003).

La crisis de identidad del hombre moderno y la crisis de confianza del arte en la verdad de su imagen influyeron de forma especial en el desarrollo del retrato contemporáneo. Por otro lado, y dado que la fotografía asumió el papel de captar el fiel parecido de sus modelos y, de forma simultánea, los artistas pusieron en entredicho la continuidad de las antiguas relaciones con sus patronos, podríamos pensar que el retrato era un género con los días contados. A pesar de ello, ha sido (y continúa siendo) una fuerza vital para el arte moderno, con el que experimentaron la mayoría de los artistas del siglo XX, e incluso muchos de ellos lo convirtieron en el tema primordial de su obra. Tradicionalmente el retrato es el género que suscita la cuestión de la individualidad y de la semejanza, con la presunción de que el modelo que hay “detrás” de la pintura es una persona en concreto: reconocemos al modelo, ¿pero logramos realmente saber algo de él? o ¿nos enfrentamos tal vez a una imagen sin más? A veces sabemos quién es ese modelo y otras no, pero en cualquier caso tenemos la impresión de que el artista nos lo está presentando (2017: 310).

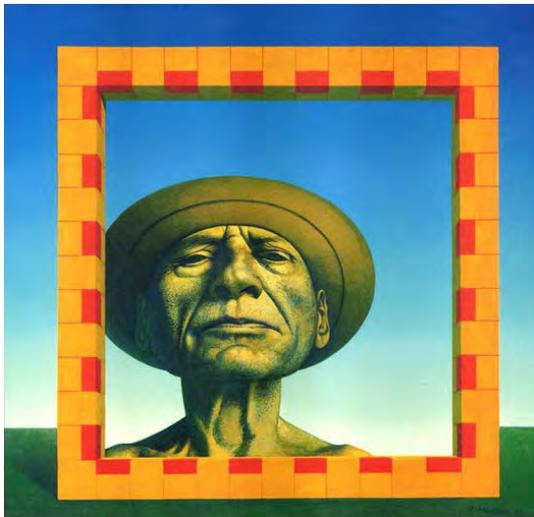


Fig. 227. Rudolf Hausner, *Adán mesurado* (1993).



Fig. 228. Joshua Hoffine, *El veterano* (2015).

Por otra parte, a partir de la obra de Hans Blumenberg *La legitimación de la Edad Moderna* (*Die Legitimität der Neuzeit*, 1966; v. 2008), Remo Ceserani ahonda en la severidad con que lo fantástico trata la noción de individuo contemporáneo:

Un tema importante, característico de la modernidad, es el de la individualidad burguesa, colocada, con peso, en el centro de la vida social y biológica, y propiciatoria de la elaboración de una concepción mucho más individual de la relación con Dios, así como una ética basada en el trabajo. Hans Blumenberg, el filósofo alemán, estudioso de la modernidad, para definir el individualismo burgués ha formulado el concepto de autoafirmación, al que también llama programa. Dice Blumenberg que el hombre moderno está programado para autoafirmarse. La conservación biológica habría dejado de tener un carácter central en los comportamientos del hombre moderno para ceder el paso a un programa de

conocimientos. [...] ¿Y qué entiende Blumenberg por autoafirmación? Se trata de un programa de vida al que el hombre somete la propia existencia en una especial situación histórica; basándose en tal programa formula hipótesis y modos con los que pretende enfrentarse a la realidad que lo rodea y desarrollar todas sus potencialidades. Con esta fórmula, Blumenberg trata de dar expresión a la revolución kantiana, o, dicho de otro modo, trata de describir al hombre nuevo, nacido con la Ilustración europea y con el idealismo alemán.

[...] La literatura de la primera parte del siglo XIX, la gran literatura romántica, además de situar al yo lírico en el mismo centro e inventar el nuevo género narrativo de la novela de formación, construye toda una serie de formas y estructuras para representar los fracasos de la autoafirmación o para entender las crisis muy graves en que puede verse envuelto quien se programa de aquel modo. [...] Aquí está el origen para una buena parte de la literatura del siglo XIX, especialmente para la literatura del modo fantástico, tanto de las representaciones del yo que lleva su propio programa de autoafirmación hasta sus últimas consecuencias y se transforma en el yo monomaniaco, obsesivo, loco; como las representaciones del yo dividido, desdoblado en un sosia de sí mismo, dividido en dos naturalezas y en dos caracteres enfrentados: doctor Jekyll y Mister Hyde. Del primer planteamiento surge el tema de la locura, tan frecuente en la literatura decimonónica, en el que el yo burgués, constructor del propio destino, encuentra su límite y su desarrollo obsesivo. El segundo origina las representaciones del yo dividido y alienado, que constituyen un tema específico de la literatura fantástica (1999: 117-120).

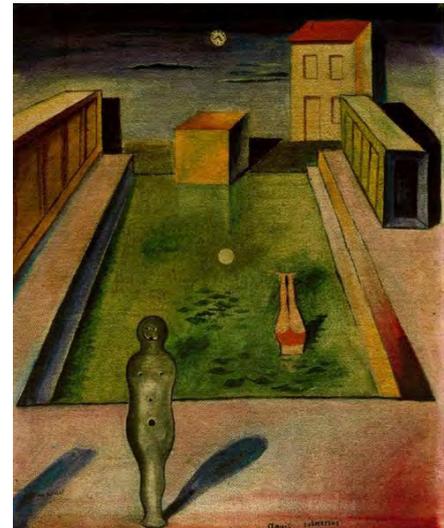


Fig. 229. Horacio Silva, *El irracional* (1971).

Fig. 230. Max Ernst, *Aquis submersus* (1919).

Uno de los miedos importantes relacionados con el yo es la pérdida de la racionalidad. A ello se refiere Horacio Silva en su obra *El irracional* (1971; col. particular) [Fig. 229], en la que un hombre vestido con una gabardina gris que podría llevar cualquiera se encara a una pared, en un gesto aparentemente ilógico, mientras de

su cabeza asoma una segunda testa canina. Despojados de la racionalidad, nos quedamos sin la herramienta de relación con el mundo que desde la Ilustración se considera primera e indispensable. Introducirse en el arte fantástico a menudo implica una inmersión en aguas oscuras. Quizá esas que propone Max Ernst en *Aquis submersus* –la locución latina del título puede traducirse por “Sumergido en las aguas”– (1919; Städel Museum, Frankfurt) [Fig. 230], las aguas de lo inconsciente, esas flanqueadas por edificios y estructuras que no son las de la racionalidad de la vigilia. Sumergirse y prepararse para lo peor; dice el escritor Ismael Martínez Biurrun: «Narrar el inconsciente requiere dos pares de guantes, los de cirujano y los de basurero» (2012: 7).

Abandonar la racionalidad convencional le supone al arte fantástico un acercamiento a la producción de los niños, de los enfermos mentales, de las personas bajo los efectos de estados alterados de conciencia y de aquellos que viven arrebatos místicos y religiosos. Afirma Giorgio de Chirico: «La obra de arte no debe tener ni sentido común ni lógica, y en este sentido está muy próxima a los sueños y al espíritu infantil» (citado en SCHURIAN, 2006: 46). Por su parte, recuerda Louis Vax: «Se considera que la locura, las drogas y el sueño liberan las facultades inferiores y “automáticas” del hombre, las cuales, sobrevivientes a la ruina de la razón, parecen más profundas, primitivas y fundamentales que la actividad racional» (1973: 28-29). De ahí tantos ejemplos ligados al arte y la literatura: la adormidera de Odilon Redon, el ponche de E. T. A. Hoffmann, en las llamas del cual percibe la danza de las salamandras, el tabaco de los simbolistas, el opio de Charles Baudelaire, u otras sustancias como la defendida en un título tan explícito como el de Alexandre Rouhier en *Le peyotl : La plante qui fait les yeux émerveillés* (1926; v. 2006).

Hemos convenido que el arte fantástico es el fruto de una época que aparentemente da la espalda al mito y, desde ciertos puntos de vista, a la religión. Sin embargo, en lo fantástico se observa una especie de nostalgia por lo uno y por lo otro –aunque con las distancias planteadas en el apartado “2.2.5. Lo sobrenatural posible: el arte maravilloso” [desde la p. 167]–. Por ejemplo, Marcel Brion dice de France Mihelič que encarna «un des aspects les plus originaux et les plus authentiques du fantastique contemporain, nourri de superstitions paysannes et de légendes immémoriales» (1989: 17). Si Mihelič es de esos artistas que se interesan por la irracionalidad de ritos ancestrales para acercarse a una especie de espiritualidad perdida, otros como Ernst Fuchs y H. R. Giger se dejan encantar por ella; así se percibe en obras como *Crucifijo* (*Kruzifix*, 1950; col. particular) [Fig. 231] y *El hechizo I* (*The Spell I*, 1973-1974; col. particular) [Fig. 232], en las que rápidamente

se hace evidente la fascinación por los elementos rituales relacionados con antiguos cultos e, incluso, con cultos inventados. Escribe Walter Schurian sobre la obra de Fuchs:

Durante su redescubrimiento de los temas cristianos, Fuchs no opta por sondear cuidadosamente las complacientes apariencias pastorales, sino que profundiza en el laberíntico y oscuro compendio de religión, magia y mitología. En su empeño da también con los abismos que se abren tras las consideraciones más habituales. Así, una crucifixión deja de ser simplemente un trágico proceso inhumano y divino de la salvación eterna y se convierte además en un acto demoníaco y enfermizo en el que todo cuanto acontece tiene un componente obsceno, lascivo e infernal (2006: 68).

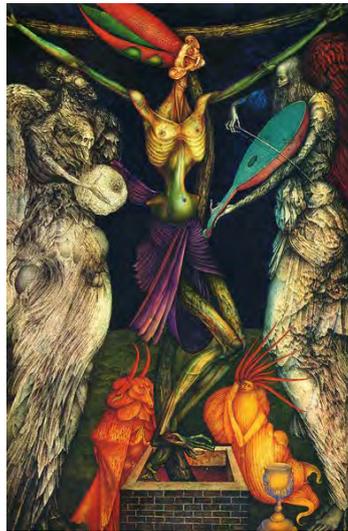


Fig. 231. Ernst Fuchs, *Crucifijo* (1950).



Fig. 232. H. R. Giger, *El hechizo I* (1973-1974).

Por lo que respecta a la obra de Giger, citado en la tesis doctoral que le dedica Carlos Arenas, explica el propio artista:

Cuando pinté la serie *Spell* estaba muy interesado en la magia y leía todo lo que encontraba referente al tema (Crowley), fue entre 1972-1977. Entonces pinté este *environment* con la figura de Baphomet. Tenía entonces en la cabeza la frase “como arriba, también abajo”. Luego la gente empezó a encontrar números mágicos y a hacer interpretaciones. Construí un doble pentagrama (una vez con la punta hacia arriba, otra hacia abajo). Después según el mensaje de Agrippa de Nettesheim pinté el cuadro, con el hombre inscrito en el pentagrama y con Baphomet, con orejas, barba de chivo y los cuernos alargados; ambos motivos los superpuse en *The Spell* (citado en ARENAS, 2005: 228).

Otros creadores se interesan por las liturgias y las iconografías bien conocidas de esa espiritualidad institucionalizada que es la religión para continuar reflexionando sobre la sociedad que la acoge: descreído y crítico se muestra Kurt Regschek en *Los*

crucificados (*Die Gekreuzigten*, 1969; col. particular) [Fig. 233]; apartándose de la idolatría vacía, la escena de los Cristos seriados en *La montaña sagrada* (dir. Alejandro Jodorowsky, 1973) es un alegato en favor de una relación más profunda con lo sagrado que la defendida por una cierta tradición excesivamente materialista [Fig. 234]; acabando con una tercera imagen de figuras de Jesús multiplicadas –un atentado, en todos los casos, al dogma según el cual Jesús es el hijo único de Dios–, irónico y ligero es el octavo y último capítulo de la primera temporada de la serie *American Gods* (creada por Bryan Fuller y Michael Green a partir de las novelas gráficas de Neil Gaiman, iniciada en 2017) –“Ven a Jesús” (“Come to Jesus”, dir. Floria Sigismondi, 2017) [Fig. 235]–.



Fig. 233. Kurt Regschek, *Los crucificados* (1969).



Fig. 234. *La montaña sagrada* (dir. Alejandro Jodorowsky, 1973).



Fig. 235. “Ven a Jesús” (*American Gods*, ep. 8, 1ª temp., 2017).

Por supuesto, en el plano literario –y después saltando rápidamente a las artes visuales y el cine–, H. P. Lovecraft, constituye un hito en cuanto a recreación e invención de antiguos cultos; en primer lugar, en tanto que deudor de maestros como Arthur Machen, Algernon Blackwood y Ambrose Bierce, cuyas obras constituyen para él claros referentes, y, en segundo lugar, como iniciador de un círculo en el que nombres como August Derleth, Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, Robert Bloch y Robert H. Barlow engrandecen el corpus de lo que se llamaría los Mitos de Cthulhu [v. la p. 107]. sistematizada eminentemente por Derleth, tal mitología se extiende en una profusa red de dioses “Arquetípicos” –por ejemplo, El Señor del Gran Abismo, préstamo de Machen– y

“Primigenios” o “Primordiales” divididos en “Mayores” –Yog-Sothoth– y “Menores” –Dagón–, así como de razas diversas –los Shoggoths, los Vermiformes o los Perros de Tíndalos, aportación de Robert E. Howard–, cuyas acciones se desarrollan tanto en escenarios terrestres reales –Nueva Inglaterra– e inventados –la ciudad de Arkham, en Massachussets–, como en otros planetas –Yith o Yuggoth– e incluso planos de existencia distintos del nuestro –las Tierras del Sueño–, en época contemporánea o en remotos momentos del pasado y el futuro, y alrededor de objetos –la Llave de Plata– y libros tan famosos como el grimorio *Necronomicón* [v. la nota 281, p. 444], así como de personajes plenamente ficticios –el doctor Herbert West– o trasuntos de personas de carne y hueso –Randolph Carter por el propio Lovecraft o Robert Blake por Robert Bloch–. Sin embargo, más allá de la exuberancia, la complejidad y el detallismo de esta mitología lovecraftiana, tan prolija en cultos ancestrales, rituales impíos y liturgias sofisticadas, lo más interesante para nuestro objeto de estudio es que el autor que ocupa su epicentro, H. P. Lovecraft, reniega de cualquier forma de esoterismo, considerándose abiertamente ateo.²⁴⁵

En el inicio del presente apartado hemos hecho referencia al pensamiento de Parménides de Elea, y con una reflexión sobre su mundo, que todavía es el nuestro en muchos sentidos, lo cerramos; en palabras de Peter Kingsley:

Desde hace ya miles de años, los inicios de la filosofía occidental se han separado y disociado sistemáticamente del tipo de prácticas que hemos dado en considerar “mágicas”. [...]

Puede parecer un tema histórico interesante afirmar que la filosofía y la magia en otros tiempos eran las dos partes de un todo. Pero no se trata de una cuestión histórica. Ni tampoco significa, simplemente, que tengamos que ser más conscientes de cómo la irracionalidad se ha separado de la racionalidad en nuestra vida; ni siquiera implica que debamos hacer un mayor esfuerzo por armonizar con la razón todo lo que parece poco razonable. Si creemos que basta con hacer cualquiera de estas cosas seguimos sin atinar en el punto principal, puesto que todas estas distinciones entre lo racional y lo irracional solo son válidas desde el limitado punto de vista de lo que llamamos razón.

Cuando la racionalidad se combina de veras con la irracionalidad, empezamos a ir más allá de ambas. Entonces se crea algo más, algo extraordinario que es atemporal y, sin embargo, totalmente nuevo, empezamos a ver lo ilógico de todo lo que normalmente se considera razonable y nos enfrentamos con una lógica implacable,

²⁴⁵ Se ocupa especialmente de esta cuestión S. T. Joshi en distintos trabajos, de entre los que recuperamos la biografía *H. P. Lovecraft: A Life* (v. JOSHI, 1996B) y, especialmente, *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft* (v. JOSHI, 1996) y *Against Religion: The Atheist Writings of H.P. Lovecraft* (v. LOVECRAFT, 2010).

de una fascinante coherencia, que aparentemente podríamos rechazar por completamente absurda (2014: 161).

Esa alternativa es la que ofrece el arte fantástico. Una alternativa, eso sí, no exenta de fascinación y de dolor, de tensiones y de monstruos, y, por encima de todo lo demás, de miedo; sobre ello trata el capítulo siguiente.

3.4. CONDICIÓN EMOCIONAL: DEL TEMOR AL PÁNICO

3.4.1. El escándalo fantástico

Ara mir la nit
per l'ull del pany

i quan em gir, la sang
em regalima per les galtes.

Andreu Vidal, *Llibre de les virtuts* (1980).

Dicen que en Galicia las almas todavía conservan los ojos
abiertos para el milagro. También para el terror.

Beatriz (dir. Gonzalo Suárez, 1976).

No conoceréis el miedo. El miedo mata la mente. El miedo es
la pequeña muerte que conduce a la destrucción total.
Afrontaré mi miedo. Permitiré que pase sobre mí y a través de
mí. Y cuando haya pasado, giraré mi ojo interior para escrutar
su camino. Allá donde haya pasado el miedo ya no habrá nada.
Solo estaré yo.

Letanía contra el Miedo del rito Bene Gesserit;
Frank Herbert, *Dune* (1965).

Insistimos en el capítulo anterior –especialmente en su primer apartado: “3.3.1. La naturaleza demoníaca de la percepción” [desde la p. 349]– en la desconfianza secular hacia los sentidos. Esos mismos sentidos que el Rococó, con su desenfadada mirada hacia la literalidad de la materia, celebra en una hazaña de modernidad ilustrada que ya resulta imparable en los tiempos venideros; Joan Fuster, en su ya citado *El descrédito de la realidad*, recuerda que «El pintor del XVIII reconeix la trivialitat del real: és més, és el primer a considerar el real com a definitivament trivial, absolutament desacreditat. Però intenta salvar-lo» (1991: 34).

Esa salvación de la realidad se puede dar a través de la representación del sufrimiento; por ejemplo, Susan Sontag dice de *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya en *Ante el dolor de los demás* (*Regarding the Pain of Others*, 2003): «Goya's images cannot be looked at in a spirit of prurience. They don't dwell on the beauty of the human body; bodies are heavy, and thickly clothed» (2004: 85). O, por el contrario, puede darse a través de la exaltación alegre del placer, como sucede en momentos históricos de

relajada sensualidad como los de la *Joven tumbada* –también *La odalisca rubia*– (*Jeune fille allongée* o *L’Odalisque blonde*, 1751; Wallraf-Richartz Museum, Colonia) [Fig. 236], de François Boucher, y, ya en el siglo xx, los de un liberado David Hockney y su *La habitación, Tarzana* (*The Room, Tarzana*, 1967; col. particular) [Fig. 237]. Con dolor o con placer –o mezclándolos, como haría el Marqués de Sade–, es evidente que los sentidos han servido a menudo como elemento con el que los seres humanos empatizan entre ellos. Sin embargo, Adam Smith en su *Teoría de los sentimientos morales* (*The Theory of Moral Sentiments*, 1759) de los sentidos no espera verdadera información, impedimento que le impele a sustituirlos por la imaginación:

As we have no immediate experience of what other men feel, we can form no idea of the manner in which they are affected, but by conceiving what we ourselves should feel in this situation. Though our brother is upon the rack, as long as we ourselves are at ease, our senses will never inform us of what he suffers. They never did, and never can, carry us beyond our own person, and it is by the imagination only that we can form any conception of what are his sensations [...]. By the imagination we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same torments, we enter as it were into his body, and become in some measure the same person with him (citado en SANDNER, 2011: 161-162).



Fig. 236. François Boucher, *Joven tumbada* o *La odalisca rubia* (1751).

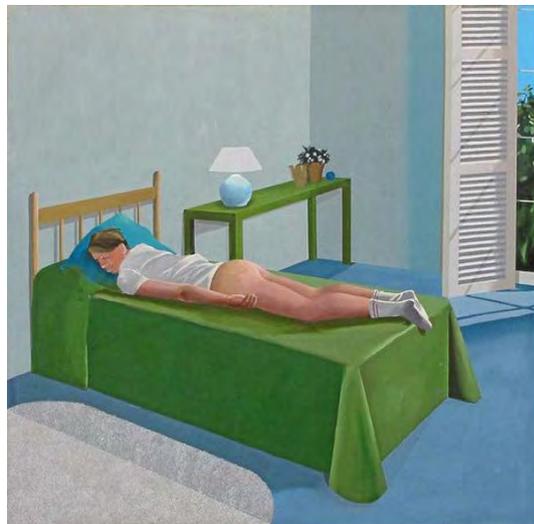


Fig. 237. David Hockney, *La habitación, Tarzana* (1967).

El interés por los sentidos y por empatizar con la subjetividad propia y la de los demás, ambos en un sentido moderno, van de la mano, y ante las limitaciones de la percepción, la imaginación juega un papel importante. Lo fantástico, en tanto que categoría estética, participa de este proceso, por un lado, propugnando un arte no

simbólico –su mundo es el mismo que habitamos, tangible, que huele y que eriza el vello de la piel– y por el otro, haciendo de contrapunto necesario a una visión de la realidad excesivamente anclada a unos condicionantes, los del racionalismo, el empirismo y el pragmatismo, mediante la peor de las hipótesis: lo imposible también existe.²⁴⁶ Esta irrupción que redundante en la imagen-rotura es el fruto de la imaginación, como también lo son, según deducimos de las palabras de un ilustrado de pro como es Adam Smith, los mecanismos que permiten empatizar con lo que sienten los demás. Ese sentir de los otros ante lo Otro, si se nos permite el juego de palabras, es la cuarta y última condición del arte fantástico según nuestra definición funcional.

Tal como consigna David Roas, en el campo de los estudios literarios, exceptuando nombres como Tzvetan Todorov o el peruano Harry Belevan²⁴⁷, que no consideran que lo fantástico tenga que producir miedo necesariamente, escritores como H. P. Lovecraft –en su ensayo *El horror en la literatura (Supernatural Horror in Literature)*, 1927; v. 2002)– e investigadores como Roger Caillois, Jean Bellemin-Noël, Irène Bessière y Susana Reisz, en cambio, sí lo entienden como el efecto emocional indispensable: «el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de lo real sobre la que vengo insistiendo» (2011B: 88). Retomando la distinción clásica del «mero miedo físico y de lo materialmente espantoso» respecto del sobrenatural «terror cósmico» que H. P. Lovecraft enuncia en su trabajo sobre el terror literario (LOVECRAFT, 2002: 10), Roas distingue entre el “miedo físico” o “emocional” y el “miedo metafísico”: el primero «tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso» (2011B: 95), y puede darse en otras categorías en las cuales tal amenaza no pertenece al plano de lo sobrenatural, mientras que el segundo es propio y exclusivo de lo fantástico, y «se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (2011B: 95). Si el “miedo físico” suelen padecerlo los personajes, el “miedo metafísico” atañe, por norma general, al receptor de la obra, de modo que permite rebatir argumentos como los de Todorov o Jaime Alazraki, que niegan la presencia del miedo en la literatura fantástica contemporánea a partir de la falta de asombro de determinados personajes de Kafka o Cortázar ante lo imposible. En estos casos, en quien se ceba la inquietud es en el lector; por otro lado, también hay

²⁴⁶ Así lo defiende David Sandner en *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831* (2011).

²⁴⁷ V. el trabajo *Teoría de lo fantástico* (1976).

destacados ejemplos, como las narraciones de Jorge Luis Borges “Las ruinas circulares” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (ambas publicados en 1940), donde el

miedo metafísico que ataca a los personajes es el mismo que experimentan los lectores. [...] Son ellos los que problematizan el fenómeno, pues es imposible. Así, de acuerdo con [Susana] Reisz, la ausencia de asombro en los personajes (e incluso en el narrador no significa que el cuestionamiento sobre la veracidad de lo narrado haya desaparecido como recurso, sino que ha sido desplazado al lector. El relato fantástico tendría, sobre todo, una función de contraste respecto a las convenciones colectivas, precisamente por su capacidad para *problematizarlas* (ROAS, 2011B: 105).

La aparición del miedo permite distinguir entre lo fantástico y lo maravilloso, ya que la confrontación de la realidad con el elemento sobrenatural implica en el primer caso una crisis tal que genera temor, mientras que, en el segundo, considerándose dicho elemento algo aceptado, no supone inquietud alguna –salvo que dé miedo por otros motivos distintos a su relación ontológica con la realidad que lo rodea–. Bajo este prisma de la problematización, de la injerencia de lo que no puede ser, estudiosos de lo fantástico como Roger Caillois y Louis Vax utilizan la palabra “escándalo”. Caillois lo expresa del siguiente modo:

Lo fabuloso es un universo maravilloso, que se adapta al mundo sin cuestionarlo ni incrementar su conexión. Lo fantástico, por el contrario, desvela un escándalo, una grieta, una extraña rotura insoportable para el mundo real [...]. Hay que tener en cuenta que en un mundo cada vez más extraño, lo fantástico carece de todo sentido. En un mundo de maravillas, lo extraordinario pierde su poder (citado en SCHURIAN, 2006: 15).

De forma parecida, y también para referirse a la distinción entre fantástico y maravilloso, afirma Vax:

En sus dominios [los de lo maravilloso en el cuento tradicional] la fantasía se explaya libremente. La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible (1973: 6).

La palabra “escándalo”, del latín *scandālum*, y este del griego *skándalon* (σκάνδαλον, “piedra con la que se tropieza”), según la cuarta acepción del Diccionario de la RAE, designa aquello que produce «Asombro, pasmo, admiración». Tanto “asombro” como “pasmó” también aparecen en la definición de “estupor”. Del siguiente

modo se refiere Amélie Nothomb a este término que da título a su novela *Estupor y temblores* (*Stupeur et tremblements*, 1999):

El antiguo protocolo imperial nipón establece que uno deberá dirigirse al Emperador con “estupor y temblores”. Siempre me ha encantado esta fórmula, que se corresponde perfectamente con la interpretación de los actores en las películas de samuráis, cuando se dirigen a un superior con la voz traumatizada por un respeto sobrehumano (2008: 131-132).

Es decir, tanto miedo o admiración, como rigidez corporal y suspensión del pensamiento y los sentidos. Así, otra forma de decirlo es que el estupor es una especie de inmovilidad producida por la admiración o la sorpresa. Marcel Brion, comentando la serie de Giovanni Battista Tiepolo *Chistes de fantasía* (usualmente citados en italiano, *Scherzi di fantasia*, c. 1743-1757), plantea el estupor como inicio de algo mucho peor: «Le suspens dans lequel se pétrifient les personnages des *Scherzi* de Tiepolo garde cette immobilité qu’ont souvent, dans les rêves, des figures dont la stupeur même est le principe terrible» (1989: 36). Efectivamente, en los *Scherzi* –por ejemplo, en la estampa “Pulcinella habla a dos magos” (“Pulcinella parla a due maghi”; col. particular) [Fig. 238]– uno no sabe quiénes son más inquietantes entre los altares semienterrados, si los magos y hechiceros orientales, de aspecto animalesco, o los animales inquietantes por humanizados –la lechuza y la serpiente, sobre todo–, o el protagonista, Pulcinella, figura cómica y trágica a la vez, personajes icónicos de lo extraño, o esos otros, los efebos desnudos que aparecen en la escena como presencias desplazadas, ensimismados en una cierta conciencia de desubicación, absortos en una belleza que, envuelta en magia antigua y ritos oscuros, resulta desasosegante –efebos en esa especie de suspensión e inmovilidad tan frecuente en las imágenes fantásticas, y que, en este caso, además, parecen anticipar las ambiguas figuras de los dibujos de Aubrey Beardsley en el siglo XIX, aunque mediante un estilo bien distinto–.

Sin embargo, pese a coincidir con Brion en la capacidad de los *Scherzi* para producir estupor, disentimos en su adscripción a lo fantástico, ya que el escándalo de la imagen-rotura no se da, finalmente, por mucho que pueda quedar insinuada. Para que la sorpresa inicial devenga escándalo fantástico, tal como lo planteamos en estas páginas, es necesaria esa grieta a la que ya alude Caillois; la podemos ver literalmente en la instalación de vídeo monocal de Marina Núñez titulada *Grieta* (2012; col. particular) [Fig. 239], donde se proyecta sobre una pared una fractura que muestra en su interior un abismo repleto de abyectas ristas de globos oculares en incesante movimiento, sugeridas

entre lo orgánico, lo mecánico y la magnificación de estructuras microscópicas; más allá de la literalidad del título, e incluso obviando de la propia imagen utilizada por la artista, la grieta que nos interesa es la capacidad de la obra para superponer a la realidad material, sólidamente sustentada por tantas convenciones, la evidencia de un reverso normalmente oculto que muestra lo imposible en toda la fascinante y desasosegante contundencia de la imagen-rotura. Lo fantástico, en su atroz contemporaneidad es la manifestación de una desconfianza latente hacia el mundo que nos rodea; en palabras de Marina Núñez: «Las imágenes del otro lado surgen porque el sujeto y la estructura social están resquebrajados» (NÚÑEZ, 2016: 32).



Fig. 238. Giovanni Battista Tiepolo, "Pulcinella habla a dos magos" (*Scherzi di fantasia*, c. 1743-1757).



Fig. 239. Marina Núñez, *Grieta* (2012).

Volviendo a la definición de “escándalo”, la asociación entre lo fantástico y lo escandaloso no radica solamente en su capacidad para sorprender, sino precisamente para subvertir y desafiar, entroncando así con las tres primeras acepciones, que sugieren todo el matiz negativo del término: «Alboroto, tumulto, ruido», «Hecho o dicho considerados inmorales o condenables y que causan indignación y gran impacto públicos» y «Desenfreno, desvergüenza, mal ejemplo». Lo fantástico resulta escandaloso porque atenta precisamente contra algo que no debería fallar jamás, que es la propia noción de realidad, fundamentada, como hemos visto a partir de planteamientos como el concepto de Susana Reisz de “posible según lo relativamente verosímil” (v. 2001). O, formulándolo

todavía en términos más precisos por Carmen Bernárdez Sanchís a partir del pensamiento lacaniano, el escándalo llega cuando lo imposible se percibe como lo real que choca contra la convención que es la realidad:

Hablando de violencia vale la pena recordar aquí la distinción que hacía Lacan entre la realidad y lo real, porque la obra de arte a menudo alude a uno u otro factor, cuando no a ambos. La realidad sería la ficción cotidiana que el sujeto se fabrica para vivir, haciendo su vida comprensible y lógica. Lo real, en cambio, se escapa a esa intención, irrumpiendo brutalmente en el orden fabricado de realidad. No hay preparación para lo real: la violencia entra bruscamente, es incomprensible e inexplicable, como también es incomprensible (e injustificable) el mal y el daño. Tampoco es una magnitud comparable, porque cada violencia individual resulta absoluta en la experiencia del propio sujeto que la padece. Pueden encontrarse ejemplos recientes en las artes plásticas y el cine, en los cuales esa irrupción de lo real es potenciada, buscando apelar a lo que los psicólogos caracterizan como pulsión escópica (2003).

Ahondando en esta idea, para Alain Chareyre-Méjan, en su libro *Le réel et le fantastique*, el miedo acontece precisamente cuando lo que lo causa da impresión de existencia:

Comme les mots « Je t'aime » - qui constituent pour Roland Barthes une holophrase plus qu'une proposition – l'assertion « J'ai peur » ne veut au fond rien dire. Elle « constitue » au sens propre une manière d'être de ce dont elle parle. Je n'ai pas peur « de » mais je suis saisi par la peur « devant ». La peur ne représente pas l'état d'esprit de quelqu'un qui voit les choses d'une certaine façon. Elle est au contraire ce saisissement devant ce qui arrive quand on ne voit plus le monde d'aucune manière particulière. Quand il se contente de faire impression du fait de sa seule existence (1998: 16).

H. P. Lovecraft abre *El horror en la literatura* diciendo: «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (2002: 7). Efectivamente, el miedo²⁴⁸ es una de las más potentes emociones, presente en el ser humano como mecanismo biológico animal de defensa ante las amenazas y, a la vez, como constructo cultural variable según las épocas y los contextos. Es, de hecho, tanto propio e intransferible como colectivo y común, por

²⁴⁸ Además de las referencias incluidas en el presente apartado, v. de Román Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo: Antropología del cine de terror* (1979); de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection* (1980); de Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón (The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart)*, 1990; v. 2005); de Charles Grivel, "Horreur et terreur : philosophie du fantastique" (1991); de Carlos Losilla, *El cine de terror: Una introducción* (1993); de Ivonne Lefler, *Horror as a Pleasure: The Aesthetics of Horror Fiction* (2000); de Roger Bozzetto, "El sentimiento de lo fantástico y sus efectos" (2002); de Vicente Domínguez, *Los dominios del miedo* (2002); y de Francisco Mora *¿Es posible una cultura sin miedo?* (2015).

mucho que parezca una paradoja: explica Antonio Marina en *Anatomía del miedo: Un tratado sobre la valentía* que «el miedo es una emoción individual pero contagiosa, o sea, social» (2006: 21). Inherente a la humanidad, no existe época ni contexto en los que no haya acompañado a los hombres y mujeres: «A spectre is haunting humanity: the spectre of fear. Death stares unblinkingly at us. Danger dallies in everyday environs», dice Joanna Bourke en *Fear: A Cultural History* (2005: 1). Poderoso, biológico y cultural a un tiempo, universal y, además, siempre es altamente comunicable entre los miembros de una comunidad: los signos externos del miedo son fácilmente reconocibles, tal como se puede corroborar, por un lado, en la actuación de Marilyn Monroe fingiendo ser atacada por un monstruo ante la cámara del fotógrafo Philippe Halsman (1949; col. particular) [Fig. 240], y por el otro, en la escultura de Patricia Maseda *Fobo* (*Fobos*, 2018: col. particular) [Fig. 241], en la que en un mismo rostro de papel se asimilan tanto la acción desencadenante del pánico como la reacción que suscita.



Fig. 240. Philippe Halsman, s/t (Marilyn Monroe, 1949).

Fig. 241. Patricia Maseda, *Fobo* (2018).

Según las situaciones, el miedo puede manifestarse en diferentes grados, yendo desde una ligera inquietud hasta el terror u horror más absolutos —«abarca una gama de emociones que van del temor y de la aprensión a los terrores más vivos» (DELUMEAU, 1989: 30)—.²⁴⁹ De todos y cada uno de esos niveles se vale el arte fantástico, en tanto que

²⁴⁹ En el apartado “2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico” [desde la p. 115] no hemos hablado sobre el horror y lo que lo genera, que es lo horrible, porque no constituye una categoría estética en sí misma. Puede, eso sí, ser un género artístico en el que el motivo principal son las imágenes que muestran

siempre son la respuesta emocional que provoca la imagen-rotura. Formulado en estos términos, pues, sería un error esperar del arte fantástico obras necesariamente terroríficas, ya que, en cambio, en multitud de ocasiones, el tipo de miedo que suscita puede tomar la forma de leve incomodidad ante una imagen que, quizá sin que sus espectadores sean capaces de explicar exactamente porqué, es percibida como una sutil amenaza hacia todo ese entramado de construcciones sociales y culturales que son la realidad, el yo y la racionalidad.

«Gefahr erkannt, Gefahr gebannt» («Peligro reconocido, peligro anulado»), reza una expresión alemana. Aquello que no se entiende y sobre lo que se tiene el control tiende a desconcertar y, en consecuencia, a inquietar. Las formas de ese algo inexplicable son infinitas, abarcando desde la monstruosidad de los visitantes marinos de la novela de Albert Sánchez Piñol *La piel fría* (*La pell freda*, 2002) hasta una simple –pero incongruente– huella en medio de una llanura en el relato de Karel Čapek “Der Fußstapfen” (1918) (citado en GOMBRICH, 2014: 13). Zygmunt Bauman, en *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores* (*Liquid Fear*, 2006), afirma que el miedo «es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro [...]; cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto» (2007: 10). Así, fuera de los ámbitos espirituales y religiosos, lo que atenta al paradigma de realidad basado en el método científico acaba resultando, como mínimo, inquietante, precisamente porque no puede ser explicado. Dice el pintor simbolista Odilon Redon –para Walter Schurian el modelo de artista fantástico de finales del s. XIX–:

También la naturaleza nos obliga a utilizar los dones que nos otorga. Los míos me han conducido al mundo de los sueños; he soportado la tortura de la fantasía y las sorpresas que me ha deparado bajo el lapicero, pero yo las he guiado, he maniobrado estas sorpresas en función de las leyes artísticas, con el único objetivo de provocar en el espectador esa incertidumbre que mora en los márgenes exteriores de su conciencia con todo su atractivo (citado en SCHURIAN, 2006: 42).

Sea como sea, paralice de espanto o impele a correr, el miedo suscitado por lo fantástico no deja de resultar extrañamente atrayente –se da aquí, por supuesto, la

o sugieren objetos, sujetos o acciones horribles. Dejando a un lado esta salvedad, conviene recordar que el horror es, básicamente, una reacción. Una reacción que estas páginas denominamos frecuentemente mediante su sinónimo “terror”, el grado sumo del miedo, que, a su vez, es la respuesta emocional básica y genérica ante el escándalo fantástico. V. de David Skal *Una historia cultural del horror* (*The Monster Show: A Cultural History of Horror*, 1993; v. 2008).

seducción de lo raro, esa misma que encuentra uno de sus máximos exponentes en las “cámaras de maravillas”, también llamadas “gabinetes de curiosidades” o, usando la expresión alemana, *Wunderkammern* (en singular *Wunderkammer*), las colecciones de rarezas atesoradas entre los siglos XVI y XVIII²⁵⁰. El escritor sueco Lars Gustafsson recuerda la fascinación que genera en un artículo de 1965, escrito en alemán, titulado “Über des phantastische in der Literatur”, y con Piranesi y Julio Verne como referentes:

El arte fantástico es un ambiente peligroso, misantrópico, podría decirse. Anida en las zonas climáticas más frías de la conciencia. Tiene el poder de atracción de un torbellino. Quien se detiene a contemplarlo, por muy a su aire que pueda encontrarse, ya sea en el cálido seno de la razón o en el de la ideología o en el de los negocios, no podrá sustraerse enteramente a sus efectos; se dará cuenta de que este arte le trae una preocupación secreta, un presagio casi olvidado y se lo hace revivir (citado en CESERANI, 1999: 115).

Ciertamente, existe una connivencia entre el público de la obra fantástica y el miedo que pueda suscitar. Louis Vax lo ejemplifica mediante el artista Félicien Rops, que «nos invita a recordar el parentesco de lo fantástico y lo sacrílego. Lo fantástico no representa solo lo irreal, sino que excita solapadamente nuestra complacencia en lo horrible y en lo perverso» (1973: 55). El narrador del relato de David Roas “Apariciones” se siente horrorizado al descubrir que se ilumina una de las ventanas de la casa representada en la tapa de quesitos El Caserío. A la inquietud se le suma una especie de atracción contra la que es muy difícil luchar:

Lo que más me inquieta no es haber visto esa luz en la ventana por tercera vez (e intuir que no va a ser la última), sino la irrefrenable tentación que he empezado a sentir de asomarme y mirar en su interior (2010B: 162).

Sobre la fascinación que ejerce el arte, escribe Anne Souriau:

Es fascinante lo que domina por el solo poder de su contemplación, lo que cautiva por su esplendor, lo que deslumbra por su belleza, su ascendiente o su prestigio. En todos estos efectos de lo fascinante, el arte –bello o rudo, grave o encantador, terrible o seductor– pulsa los resortes elementales, aún primitivos, de la psicología humana, vestigios que recuerdan su origen en las religiones arcaicas y en la magia.

Por mimesis, por mecanismos de identificación idealizante, el arte suscita el deseo de la angustia, la esperanza y la desesperación (1998: 575).

²⁵⁰ Uno de los textos clásicos al respecto es el libro de Julius Von Schlosser *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (1908; v. 2011).

El verbo “fascinar”, del latín *fascināre* y este, a su vez, de *fascinum* (“encantamiento”, “hechizo”, “maleficio”) emparenta conceptualmente con términos como “carisma” y “glamur”. “Carisma”, del latín cristiano *charisma* y del griego *khárisma* (χάρισμα, “don”), en la *Iliada* (Ἰλιάς, c. VIII a. C.) de Homero es la niebla dorada con que Atenea cubre a Aquileo para protegerlo. “Glamur”, por su parte, procede del escocés *gramarye* o *glaumerie* (“hechizo lanzado sobre los sentidos”), y es la mágica niebla con que las hadas encantan a los mortales. En el apartado “3.3.1. La naturaleza demoníaca de la percepción” [desde la p. 349] del capítulo anterior, incidimos en la tradicional desconfianza occidental hacia los sentidos, y, nuevamente, en la fascinación que ejerce el arte, así como en su potencia carismática –su ascendencia sobre las personas– y su glamur –su encanto, su atractivo–, pues seguimos encontrando motivos para creer que las imágenes son hechizos que nos atrapan y obnubilan.

Por otro lado, y siguiendo en el ámbito de las asociaciones, conviene recordar que el efecto emocional del miedo suele aparecer combinado con otras reacciones, sean emocionales o sentimentales. Dice Louis Vax comentando la obra de James Ensor: «El horror y la angustia componen, junto con el sarcasmo, combinaciones curiosas nacidas del íntimo trato con la muerte» (1973: 57). Así, no es extraño tampoco que la risa o el asco puedan acompañar al miedo. Lo cómico, conviene recordarlo, también es una categoría estética y, por tanto, un *ethos* determinado hacia el mundo que, como sucede con lo fantástico, entronca con aspectos muy profundos; la risa, a su vez, es la reacción física provocada por lo cómico.²⁵¹ Aunando la categoría y la reacción, escribe el filósofo Henri Bergson *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico* (*Le Rire : Essai sur la signification du comique*, 1900; v. 2008); del mismo modo, en su ensayo “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” (“De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, 1855), Charles Baudelaire dice que «La risa es satánica, luego es profundamente humana» (1988: 28), afirmación que nos resulta ciertamente sugerente en el contexto de una explicación para el plano emocional de lo fantástico; sin embargo, es menester señalar que, siendo precisos, Baudelaire se refiere en su texto a lo grotesco, categoría sobre la que ya nos hemos ocupado [v. la p. 121] y sobre la cual David Roas concluye en “La risa grotesca y lo fantástico” que en lo grotesco, la risa actúa como elemento distanciador, pues se da en un mundo ajeno al del

²⁵¹ No entramos aquí en catalogaciones y análisis específicos sobre la risa como el que propone Anne Souriau al distinguir la «risa de devaluación», la «de escape», la «de coincidencia formal entre esencias independientes», la «colectiva», la «de admiración» y la «de vitalidad dichosa» (v. 1998: 953-956).

receptor, mientras que, en lo fantástico, los mundos diegético y extradiegético deben superponerse para que el receptor sienta directamente el efecto ominoso de lo imposible. El asco, por su parte, es un sentimiento: «El sentimiento del asco es, por lo que se ve, inmediatamente gustativo: su oralidad se manifiesta» (TRÍAS, 1996: 12). En el presente apartado, pues, entendemos la risa y el asco como impresiones que en lo fantástico pueden asociarse de forma secundaria a la emoción primaria del miedo, pero sin dejar de reconocer la dimensión estética de lo cómico.

Tal como se recoge en el monográfico *El humor y lo fantástico*, dirigido por Anna Boccuti para la revista *Brumal* (2018), lo cómico no está reñido con lo fantástico, por mucho que ello implique su mezcla con el miedo. Ahora bien, según Louis Vax, es necesario que lo cómico fantástico esté dotado de una cierta densidad; comentando la pintura de Marc Chagall –que, faltada de capacidad para producir el escalofrío, no considera propiamente fantástica y sí al borde de lo feérico–, dice: «su obra posee demasiado humor, un perfume de la vieja Rusia, novias y violinistas rurales, una fantasía demasiado ligera para que se apodere fuertemente del ánimo» (1973: 32-63). El fuerte apoderamiento del ánimo que el autor francés reclama para lo fantástico entronca, de hecho, con la dimensión crítica que Remo Ceserani, por su parte, atribuye a la risa en lo fantástico:

Es un claro signo del decidido interés cognoscitivo de lo fantástico (antes que del mero diseño de estimulación superficial y mecánica) el hecho de que en muchos de los textos que adoptan tal modalidad literaria, empezando por los del propio Hoffmann, el elemento terrorífico vaya acompañado de un elemento sutilmente humorístico, con una clara característica de distanciamiento crítico (1999: 105).

No debería sorprender tal acercamiento, ya que lo cómico puede implicar una inversión o una subversión de la racionalidad que, como hemos visto, forma parte también de la propia naturaleza de lo fantástico.²⁵² En las siguientes palabras de Mario Vargas Llosa sobre el artista Carlos Mensa, que acompañan la obra *Vie d'artiste* (1974; col. particular) [Fig. 242], subyace el reconocimiento de ese humor fantástico que es, a la vez, denso como defiende Vax y crítico como reclama Ceserani:

²⁵² Es importante remarcar que, lejos de una implícita adhesión a lo irracional, lo cómico puede basarse, precisamente, en todo lo contrario: es el caso de todas aquellas fórmulas humorísticas, sea en el *gag* visual o en el *slapstick* físico, entre otros subgéneros, basadas en la órbita del *wit*, aquella en la que prevalecen el ingenio, los juegos lingüísticos, la agudez, la rapidez y la inteligencia.

el mundo de Mensa se construye alrededor de la figura humana, que ésta es su centro de gravedad, su idea fija, su vicio. Está siempre ahí, grotesca, extraña, irritante, impregnada de un soterrado dolor que se disimula bajo una leve pátina de “humor grave”, desfilando en una galería de posibilidades irrisorias: hombre-cadáver, hombre-pastel, hombre-mono, mono-rey, niño-col, mujer-aliccate, mujer-velódromo, mujer-bandera (VARGAS LLOSA, S/D).



Fig. 242. Carlos Mensa, *Vie d'artiste* (1974).



Fig. 243. *El exorcista* (dir. William Friedkin, 1973).

Louis Vax recuerda que la risa puede disipar el efecto del espanto, necesario para lo fantástico (1973: 14). Es lo que sucede con las hiperbólicas manifestaciones diabólicas de la joven Regan (Linda Blair) en el film *El exorcista* (*The Exorcist*, dir. William Friedkin, 1973): si se ven como la trágica expresión de una posesión, con todas sus graves consecuencias físicas, psíquicas y espirituales, sobrecogen intensamente; si son consumidas por el público como un conjunto de ocurrencias obscenas y abyectas, producen risa. Sin embargo, muchos de los que se ríen de la brutalidad, la procacidad y la maldad con que se maneja una adolescente posesa, lo hacen por miedo. De hecho, el mismo Vax admite que a menudo reímos para conjurar nuestros temores, para apartarlos fingiendo indiferencia. Por eso podemos reír de lo que nos acongoja, así como de lo macabro y lo grotesco. Volviendo precisamente a esta categoría estética, escribe David Roas en el citado texto “La risa grotesca y lo fantástico”:

Como coinciden en señalar Bergson, Freud y Bajtín, la risa tiene un efecto liberador para el ser humano frente a sus miedos, tensiones e inhibiciones. Pero, al mismo tiempo, es necesario que para que esa risa se produzca, el receptor se sienta emocionalmente a salvo ante el objeto cómico: entre el sujeto que ríe y el objeto de

su risa no puede existir ningún nexo de terror (en el sentido aristotélico) o de piedad, es decir, nada que despierte la empatía del primero (2010E: 23).

Ahora bien, la clave de la risa se encuentra en el distanciamiento. Como ya hemos señalado anteriormente [v. p. 265], David Roas en “Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real”, lo fantástico requiere la empatía del espectador con la sacudida que supone la irrupción de lo imposible en la realidad diegética; en cambio, en la risa viene provocada precisamente por la ausencia de identificación, tal como puede suceder ante el *Nosferatu* de Murnau visto con ojos no acostumbrados a los códigos del cine mudo:

Si bien la figura del vampiro sigue siendo transgresora (pues no pierde su naturaleza imposible), el monstruo creado por Murnau ve atenuado su efecto inquietante sobre el receptor por culpa del anquilosamiento de los recursos formales empleados para representarlo. Eso explica que un cierto tipo de receptor puede sentirse distanciado de lo que ve y, por tanto, deje de experimentar esa adhesión emocional e intelectual antes comentada y termine riendo ante algo que no ha sido diseñado como un artefacto humorístico (2014C: 18).

Siguiendo con el mismo ejemplo icónico de *El exorcista*, algunas de las imágenes que sus espectadores suelen recordar más vivamente son, precisamente los verdosos, espesos y grumosos vómitos de la protagonista, esta vez en otra asociación intensa, la que se da entre el miedo y el asco [Fig. 243]. De entre los muchos otros ejemplos que podemos encontrar de esta asociación con la repugnancia, destacamos tan solo dos procedentes de la novela gráfica: de Hideshi Hino *El niño gusano* (*Dokumushi Kozō*, 毒虫小僧, 1975; v. 2005), no exenta, como suele suceder, de interpretaciones bien cercanas a la realidad —«Sempei Hinomoto, protagonista absoluto de esta historia sobrecogedora, es la consecuencia sobrenaturalizada del acoso social y la presión parental» (QUIÑO, 2014: 60)—, y, en la misma línea, «un culebrón de adolescentes [...] que tiene la particularidad de que la mitad de sus protagonistas sufren mutaciones contagiosas» (CORAZÓN RURAL, 2014: 162), el *Agujero negro* (*Black Hole*, 1995-1998; v. 2019) de Charles Burns.

Además de la risa y la náusea, la pena negra puede ser otra conexión importante con el miedo fantástico. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal, Javier Arnaldo y Vicente Jarque señalan la importancia que tiene para el artista la melancolía durante el Romanticismo: en la novela de Alfred de Vigny *Stello* (1832; v. 2004), el Doctor Noir le diagnostica al protagonista Stello «“diablos azules”, una enfermedad moderna» (Arnaldo en BOZAL,

2010: 201); por su parte, refiriéndose a Charles Baudelaire, Vicente Jarque recuerda que a finales del siglo XIX el artista aparece «dominado por el *spleen* y la melancolía, (“ilustre compañera” de la belleza) por mor del inalcanzable *ideal*» (citado en BOZAL, 2010: 328). Siendo lo fantástico un fenómeno típicamente moderno, no será extraño, por tanto, que la melancolía, en tanto que dolor adoptado por la modernidad (v. BOLAÑOS, 2010), pueda acompañarlo.

A modo de ejemplos de las asociaciones que comentamos, traemos a colación dos de los arácnidos fantásticos de Odilon Redon: por un lado, la maligna *La araña, ella sonríe, con los ojos en alto* (*L'araignée, elle sourit, les yeux levés*, 1881; Musée d'Orsay, París) [Fig. 244], y por el otro, la pobre *Araña que llora* (*Araignée que pleure*, 1881; col. particular) [Fig. 245]. En el arte fantástico tanto lo cómico como la melancolía pueden estar muy cerca del miedo, y no de forma gratuita, sino siempre como acicate contra la complacencia con que la convención sobre la realidad adormila el sentido crítico.

Fig. 244. Odilon Redon, *La araña, ella sonríe, con los ojos en alto* (1881).



Fig. 245. Odilon Redon, *Araña que llora* (1881).



La inquietud provocada por un imposible que se revela real y en contraste con una realidad que no puede reconocerlo como tal en ocasiones se transforma en angustia; así lo reconoce Marcel Brion:

L'angoisse qui naît de la contemplation des gravures de Bresdin, vient aussi de l'impression qu'elles donnent que tout y est en train de se faire. Un perpétuel état de métamorphose travaille la matière, la presse d'essayer des formes diverses, rejetant comme des ébauches sans valeur celles qui ne sont pas arrivées à la réalité organique. Il est facile de créer du fantastique inviable, mais faire que l'impossible soit, que

l'in vraisemblable nous convainque de sa vérité, cela seul peut être accompli par un artiste profondément plongé dans le monde de la nature, au-delà duquel se révèle à lui le monde de la *vision* (1989: 44).

David Roas, en *Tras los límites de lo real*, pone de manifiesto la dificultad a la hora de distinguir las múltiples reacciones derivadas del miedo, así como el amplio rango de gradaciones que abarcan –desconcierto, aprensión, inquietud, horror, etc.–, por lo que apela a una distinción básica y funcional establecida por la psiquiatría: la polarización entre miedo y angustia, así como los hechos psíquicos que gravitan alrededor de cada término (2011B: 81-82). Para delimitarlos, Roas recurre a Jean Delumeau y su estudio *El miedo en occidente (La peur en Occident [XIVe-XVIII siècles] : Une cité assiégée, 1979)*:

El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo (citado en ROAS, 2011B: 82-83; DELUMEAU, 1989: 31).

Ahora bien, como admite el propio Delumeau, el ser humano tiende a concretar en miedo la abstracción de la angustia, por lo que, es fácil que lo uno y lo otro se confundan en el habla cotidiana; para Roas, en su estudio de lo fantástico, tal tendencia a la concreción, justifica utilizar el término “miedo” en general, ya que «encarnar simbólicamente nuestros terrores más universales, sintetizados en el arquetipo miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento» (ROAS, 2011B: 83).

Hijos de los dioses olímpicos Ares y Afrodita, y con una fuerte asociación a la advocación de su padre, la guerra ciega –en oposición a la guerra justa de Atenea–, los hermanos Deimo y Fobo representan dos aspectos del miedo diferenciados, aunque complementarios: Deimo –Δειμος (de *deimós*, δειμός, “miedo, terror”)– es «el *Temor*, el miedo que paraliza», y Fobo –Φοβος (de *phóbos*, φόβος, “pánico, huida”)– es «el *Pánico*, el miedo que hace al guerrero batirse en retirada» (FALCÓN MARTÍNEZ, FERNÁNDEZ-GALIANO Y LÓPEZ MELERO, 1995: 263). Deimo *el Temor* y Fobo *el Pánico*²⁵³ nos sirven

²⁵³ Existe una importante vacilación en cuanto a los aspectos que personifican Deimo y Fobo, y que acaban constituyendo una especie de epítetos. Pierre Grimal identifica a ambos hermanos tanto con *Temor* como con *Terror* –Deimo *Terror* y Fobo *Temor*, y Deimo *Temor* y Fobo *Terror* (1998: 11 y 44, respectivamente)–, aunque en el caso de Fobo parece acabar decantándose por *Miedo* (1998: 205 y 509). Irène Aghion, Claire Barbillon y François Lissarrague lo plantean del siguiente modo: Deimo *Miedo* y Fobo *Terror*, aunque en el índice de nombres y materias identifican a Deimo con *Temor* (1998: 227 y 373).

como metáfora para distinguir dos grupos básicos de miedos generados por el arte fantástico que, a su vez podemos asociar con la angustia y el miedo de los que hablan Delumeau y Roas: el miedo incapacitante del temor con la angustia como reacción ante lo no identificado, y el miedo movilizador del pánico con el miedo como reacción ante lo identificado –que, en tanto que imposible, tampoco tiene porqué ser explicable o definible–.

Conscientes de las múltiples y variadas interrelaciones, intersecciones y yuxtaposiciones que pueden darse entre unos y otros miedos, tratamos ambos grupos en los dos siguientes apartados: el primero, bajo la égida mitológica de Deimo *el Temor* y titulado “3.4.2. Tensiones ominosas” [desde la p. 413], resigue las tensiones vinculadas a lo siniestro, ámbito especialmente proclive a suscitar la angustia; el segundo, amparado por Fobo *el Pánico* y con el título “3.4.3. Trabucación y monstruosidad” [desde la p. 437], se ocupa del monstruo y, por extensión, de la monstruosidad, junto con la reacción de terror que provocan. Como recuerda Walter Schurian, «Todo aquello que el hombre no alcanza a comprender genera miedos o da alas a la creación de monstruos» (2006: 18), de modo que, tanto con las imágenes-rotura que implican tensiones de tipo ontológico, como con las que atentan contra el orden cósmico, completamos el presente capítulo, dedicado a la principal condición emocional de lo fantástico, el miedo. Un miedo, eso sí, entendido como mal necesario; en palabras de Louis Vax en *La séduction de l'étrange: Étude sur la littérature fantastique* (1965; v. 2016):

El fuego que antaño abrasaba al supersticioso hoy solo es un grato calorcillo para el esteta. El primero es el héroe y la víctima de un drama en el que el segundo participa como simple espectador. No por eso, sin embargo, se desliga totalmente de aquel; de ser así, el espectáculo no le interesaría. Pero se liga a él en la medida en que desea hacerlo. Esta participación no solo permite purificar el terror, sino que a la vez lo sublima. Sabiamente cultivado, el virus del miedo no provoca más que esa fiebre benigna propia de cualquier vacunación (citado en LLOPIS, 1974: 21).

M. Juan Richepin atribuye a Deimo *el Temor* y Fobo tanto el *Espanto* como el *Temor*, nuevamente (1990: 148). Arthur Cotterell también usa diferentes opciones, Deimo *Terror* y Fobo *Temor*, y Deimo *Miedo* y Fobo *Pánico* (1990: 54 y 200). Por supuesto, el uso de traducciones añade confusión a la discusión, pero sirve para poner de manifiesto la vacilación a que aludimos. La confusión probablemente parte de la propia etimología griega, que en ambos casos alude al miedo –en castellano del latín *metus*, “temor”–, aunque en el caso de *phóbos* con el matiz aumentativo de “terror” y “pánico”; de ahí la coherencia de asociar a Deimo con un miedo que paraliza y a Fobo con un miedo que induce a huir.

3.4.2. Tensiones ominosas

—Y se refugia en el cariño de un ser inexistente. ¿Te parece lógico?

—Uhm... es humano. Si no tenemos a quien amar, ponemos nuestro afecto en un animal, o en una planta.

—O en una piedra.

—Sí, también en una piedra.

El libro de piedra (dir. Carlos Enrique Taboada, 1969).

Bajó a la sala para darles el beso de buenas noches, con sus movimientos leves y graciosos, no sin echar un último vistazo a la mesa donde se desplegaban sus monstruos: Drácula, con la boca abierta, mostrando los colmillos, amenazaba a una muchacha tendida en el suelo, mientras el Médico Loco torturaba a una mujer en el potro y Mr. Hyde se acercaba furtivamente a un anciano que regresaba a su casa.

¿Qué si entendía la muerte? Desde luego. Era cuando los monstruos se adueñan de uno.

Stephen King, *El misterio de Salem's Lot*
(*Salem's Lot*, 1974).

El arte tratado en las páginas de esta tesis provoca ese oscuro rechazo que es lo ominoso, un efecto cuya importancia, como se ha visto, constituye condición de lo fantástico. En el presente capítulo, dedicado precisamente a ese efecto, al desasosiego, al malestar profundo, a la inquietud inherente a la aparición de lo fantástico, examinamos cómo las artes visuales ponen en movimiento las estrategias necesarias para convocar, para hacer presente y visible tal sacudida del ánimo. En este apartado, en particular nos centramos en la extraña sensación de atracción y rechazo presente en el arte fantástico, así como en algunas de las tensiones que provocan tan curioso efecto emocional.

En uno de los momentos más estremecedores del film de François Truffaut *La habitación verde* (*La chambre verte*, 1978), el protagonista, un viudo amargado incapaz de separarse del recuerdo de su esposa (interpretado por el mismo Truffaut), rechaza la escultura de la fallecida que ha encargado para hacer más llevadera la pérdida [Fig. 246]. Ante la mirada anonadada de una ayudante (Thi-Loan Nguyen), el escultor (Guy D'Ablon) insiste en que su obra se parece a la fotografía a partir de la cual ha trabajado, pero es obvio tanto para el viudo como para los espectadores que la proximidad entre los rasgos de la foto y los de la figura no es suficiente para hacer presente a la ausente. Todo lo contrario, la fricción entre el parecido y la falta de vida resulta tan repulsiva que al

desesperado Julien Davenne tan solo le queda reiterar la necesaria e inmediata destrucción de «esa cosa» –la aberración ni siquiera merece un apelativo específico–²⁵⁴. Lo que sucede a continuación a duras penas se entrevé a través de unos ventanales sucios, aunque se oye con total claridad: los martillazos y el ruido de algo que se rompe en pedazos es suficientemente explícito. Así termina la efímera abominación antes del reconfortante fundido en negro con el que concluye la escena.



Fig. 246. *La habitación verde* (dir. François Truffaut, 1978).



Fig. 247. *Tamaño natural* (dir. Luis García Berlanga, 1974).

Un choque similar, aunque a la inversa, se da en la película de Luis García Berlanga *Tamaño natural* (*Grandeur nature*, 1974) cuando Isabelle (Rada Rassimov), ofendida por la relación que su esposo Michel (Michel Piccoli) mantiene con una muñeca de talla humana, se hace pasar por un objeto inerte en el dormitorio conyugal. La escena comienza con un plano en el que se ven la puerta por la que entra Michel y, a su lado, un sillón con una figura inmóvil. Cuando el protagonista enciende la luz ve, al mismo tiempo que los espectadores, como Isabelle lo espera vestida solo con un liguero y unas medias,²⁵⁵ una peluca lacia sobre sus exuberantes tirabuzones naturales y un cigarrillo desmayado en la boca, componiendo la imagen que le ofrecía la muñeca cuando la

²⁵⁴ Al negar una palabra o una expresión que le dé nombre o, al menos, la califique, refuerza la sensación de asistir a algo tan terrible que sólo puede asimilarse al ya comentado pecado de *hybris* [v. p. 157]. Pilar Pedraza sintetiza la definición de tal infracción como sigue en su novela *Lobas de Tesalia* (2015): «Pues es el pecado cometido por un mortal que cree poder superar o engañar a los dioses. Es el peor pecado y el único que los dioses no perdonan» (2015: 141). La misma estrategia utiliza ya Mary Shelley en la citada novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* [v. desde p. 157], refiriéndose a su monstruo en términos o bien vagos, como *being* e *it*, o, además de ambiguos, peyorativos: *creature*, *monster*, *fiend*, *wretch*, *vile insect*, *daemon*...

²⁵⁵ Siguiendo las ideas de Kenneth Clark expuestas en la nota 113 [p. 139], es importante el hecho que las pocas piezas de ropa presentes acentúan la distinción estética entre figura desnuda y desvestida, ya que en el segundo caso la vulnerabilidad e incluso la vergüenza se ven reforzadas.

descubrió en el refugio de la consulta odontológica de Michel. Él da vueltas a su alrededor, la observa, le quita el cigarrillo de los labios y se lo pone en la mano. Entonces es cuando la cámara se acerca al rostro de la mujer para revelar una lágrima que, pese al aspecto de máscara, reivindica las emociones propias de su estatus ontológico como ser humano [Fig. 247]. «Sí», dice él en referencia a la muñeca verdadera, «ella es incombustible; nunca está enferma». A continuación, le quita la peluca de mala manera, empuja el sillón y la mete en el armario como si fuera un pelele de trapo. Se deshace de Isabelle sin ningún miramiento, porque es solo una burda copia de su muñeca; por estática y sumisa que se le presente, demasiados signos –quizá la lágrima, la respiración...– recuerdan que es humana.

Ambas historias tienen curiosos paralelismos con la realidad. Por ejemplo, con el maniquí Cynthia que el escultor Lester Gaba crea en los años 30 del siglo XX y que se convierte en un auténtico fenómeno entre la alta sociedad neoyorquina. Sin embargo, es con el intenso episodio protagonizado por el artista Oskar Kokoschka y su muñeca a imagen y semejanza de Alma Mahler con el que las concomitancias son más evidentes; en palabras de Leonardo Martínez Arias en la tesis doctoral *De lo demoníaco a lo abyecto: Figuras de lo terrible en el arte moderno* (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, 2015):

Tras la ruptura, en 1915, Kokoschka entrará en una espiral autodestructiva [...] hasta que en 1918 encargue a Hermine Moos la confección de una muñeca. Si Freud considera el fetichismo una sustitución del falo imaginario de la madre al cual el niño no quiere renunciar, Kokoschka hará de la muñeca el sustituto de la amada imposible, la cual, por cierto, había jugado un cierto papel maternal, dándole más confianza en sí mismo y en su obra. Las instrucciones a Hermine Moos no tienen desperdicio: «Tiene que tener en cuenta que la mano y el pie deben conservar algo de atractivo aún desnudos, algo vivaz, y no deben parecer apelmazados, sino vigorosos. El tamaño, algo así como para poder ponerle un elegante zapato de mujer, porque en Viena he conservado yo mucha y bonita ropa de mujer y vestidos con esa intención. Por lo que se refiere a la cabeza, la expresión es así, extraña, muy extraña y debe ser intensificada lo más posible, pero todas las huellas de la costura ¡hágalas, en lo posible! desaparecer. ¿Se puede abrir la boca? Y ¿tiene dentro lengua y dientes? ¡Me haría muy feliz!» (2015: 210; la citación corresponde a ELGER, 1998: 242).

El oscuro y triste Davenne solo busca consuelo, mientras que la orgullosa Isabelle solo intenta acercarse a su marido –quizá también humillarlo haciendo evidente una filia malsana–, pero tanto el resultado del conato de compañera sustitutoria, como de imitación de la muñeca, a Julien y a Michel se les antoja excesivo e insoportable. El horror del primero surge al constatar que su figura no está viva, y el de Michel al constatar que lo está, pero en ambos casos, sendas repentinas explosiones iconoclastas se comprenden

porque han tropezado con un mismo efecto estético no deseado y que, aunque para ellos es totalmente inaceptable, resulta esencial en el arte fantástico. Nos referimos a la categoría estética de lo siniestro, ya presentada en el apartado “2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico” [v. desde p. 137].

Ernst Jentsch, en *Sobre la psicología de lo siniestro*, mediante el ejemplo de la extraña y desasosegante autómatas Olimpia de la narración de E. T. A. Hoffmann “El hombre de arena”, expone que «Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas» (citado en FREUD, 1988: 227). En el siguiente fragmento, Jentsch explicita como siniestro lo que hemos visto ejemplificado mediante las imágenes de la esposa de Davenne e Isabelle: «la duda acerca de la animación real que pueda tener un ser aparentemente vivo y, por el contrario, la duda a propósito de si un objeto carente de vida no esté, de algún modo, animado» (citado en CESERANI, 1999: 22).

Sigmund Freud, en el ensayo *Lo siniestro*, expone dos grupos de represiones básicos para que exista la reacción siniestra: los que pueden afectar a una persona individualmente, consistentes básicamente en complejos infantiles reprimidos, y los que afectan colectivamente, que denomina convicciones primitivas superadas. En el primer grupo identifica, entre otras situaciones, el complejo de castración o las fantasías intrauterinas. El segundo grupo, especialmente interesante para el examen del arte fantástico, engloba los siguientes núcleos temáticos: la omnipotencia del pensamiento –la inmediata realización de los deseos, la magia y los encantamientos–, la actuación de fuerzas ocultas nefastas, las repeticiones idénticas no intencionadas, y las actitudes de miedo frente a las amputaciones y la muerte.

En conjunto, todas estas convicciones primitivas implican una concepción animista del mundo que la contemporaneidad se afana erróneamente en considerar superada. La herencia de la Ilustración comporta la censura –la represión, en términos psicoanalíticos– del pensamiento animista: la idea de que todos los elementos, sean orgánicos o inorgánicos, están vivos y tienen consciencia y espíritu ha quedado relegada al ámbito de los cuentos de hadas, donde mediante los mecanismos de lo maravilloso se mantienen a raya sin poner en crisis la realidad convencional. Sin embargo, cuando un fenómeno relacionado con tales convicciones se hace presente en la cotidianidad acontece un combate con las fuerzas sociales que llevan reprimiéndolas desde el siglo XVIII mediante la artillería del determinismo, el empirismo y el racionalismo, generando el

particular desasosiego de lo siniestro. De ahí que diferentes investigadores de lo fantástico, como Roger Caillois, identifiquen lo fantástico con la realidad en la que lo sobrenatural no tiene cabida y, por tanto, cuando se manifiesta, lo real deviene siniestro, mientras que la realidad compatible con lo imposible se encuentra en la categoría de lo maravilloso (v. CAILLOIS, 1965).

A tenor de lo expuesto, cualquier forma es susceptible de convertirse en siniestra, pero es en las representaciones humanas donde los efectos resultan más evidentes. De ahí que el experto en robótica Masahiro Mori introduzca el año 1970 la teoría del “valle inquietante” –a menudo citada en inglés, *Uncanny Valley*, a partir del japonés original (*bukimi no tani genshō*, 不気味の谷現象)– para referirse al desagradable espacio de extrañeza que suelen suscitar las figuras de aspecto humano en las que se detecta que en realidad son artificiales (v. MORI, 2012).²⁵⁶ Es decir, el valle inquietante alude al proceso siniestro según el cual una imagen cercana, familiar –la de una persona–, se antoja angustiosa al revelarse que su naturaleza es extraña –artificial–, tal como sucede en la narración canónica de lo fantástico “El hombre de arena”, cuando el protagonista descubre que la bella Olimpia es una autómatas, y tal como vemos en las imágenes de la esposa de Julien Davenne en *La habitación verde*.

Según Mori, si trazamos un gráfico relacionando el grado de afinidad de las personas con un objeto según el parecido de ese objeto al ser humano, la progresión no expresa lo que en matemáticas se denomina función monótona creciente. Es decir, no se limita a más afinidad cuanto más parecido, sino que entre los dos extremos de la progresión se produce un hundimiento de la afinidad, que es sustituida por una desasosegante sensación de inquietud; de ahí el nombre de valle inquietante [Fig. 248].

Para las personas es más fácil relacionarse con elementos no antropomórficos, como los robots industriales –cuya forma se debe a su función, de modo que no tienen por qué parecerse a las personas–, o antropomórficos pero claramente distinguibles de los seres humanos, como los juguetes robóticos –en este caso, lo más importante es la forma, supeditando las funciones y posibilidades al aspecto final–, antes que con objetos artificiales de apariencia engañosamente humana, como un miembro protésico, que puede llegar a resultar tan espeluznante que la afinidad se ve sustituida por la inquietud:

²⁵⁶ Este influyente ensayo de Masahiro Mori se publica inicialmente en la revista japonesa *Energy*, circulando de forma casi subterránea por circuitos académicos especializados tanto en robótica como en estética, pero no es hasta 2012 cuando, a consecuencia de una popularización creciente, se publica una traducción revisada al inglés de la mano de los expertos en robótica Karl F. MacDorman y Norri Kageki, y con la autorización y revisión del propio Mori.

One might say that the prosthetic hand has achieved a degree of resemblance to the human form, perhaps on a par with false teeth. However, when we realize the hand, which at first site looked real, is in fact artificial, we experience an eerie sensation. For example, we could be startled during a handshake by its limp boneless grip together with its texture and coldness. When this happens, we lose our sense of affinity, and the hand becomes uncanny (MORI, 2012: 99).

En cambio, prosigue Mori, resulta mucho más fácil sentirse afín a una marioneta *bunraku*, que, aunque en reposo ni sus formas, colores o texturas no permitirían confundirla con un ser humano, en movimiento suscita un elevado grado de afinidad.²⁵⁷

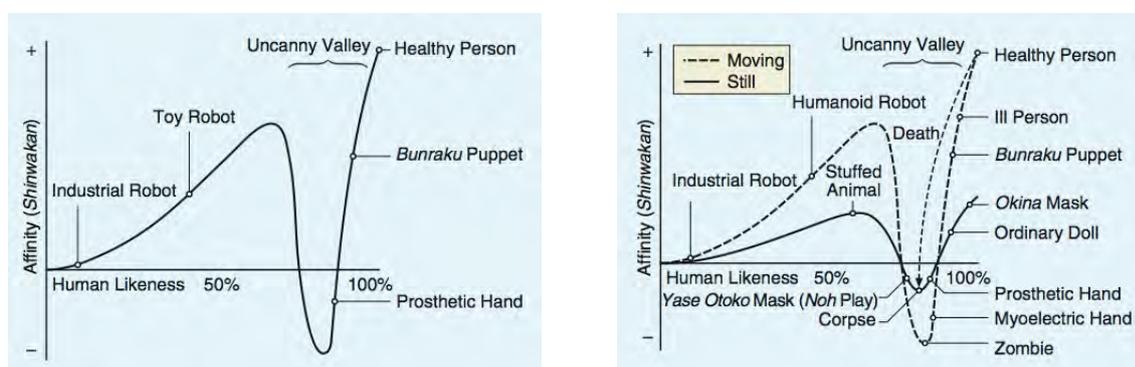


Fig. 248. Gráfico básico de Masahiro Mori sobre el valle inquietante.

Fig. 249. Gráfico completo de Masahiro Mori sobre el valle inquietante.

De hecho, la variable del movimiento²⁵⁸ constituye uno de los principios de la teoría del valle inquietante: si algo no humano pero demasiado parecido a un humano se mueve, el resultado es inquietante; cuando un humano deja de moverse, también, porque entonces se relaciona con un cadáver –a la inversa, el muerto en movimiento, por supuesto y tal como volveremos a ver, también resulta tremendamente desasosegante– [Fig. 249].

²⁵⁷ En palabras de Masahiro Mori: «I don't think that, on close inspection, a *Bunraku* puppet appears very similar to a human being. Its realism in terms of size, skin texture, and so on, does not even reach that of a realistic prosthetic hand. But when we enjoy a puppet show in the theater, we are seated at a certain distance from the stage. The puppet's absolute size is ignored, and its total appearance, including hand and eye movements, is close to that of a human being. So, given our tendency as an audience to become absorbed in this form of art, we might feel a high level of affinity for the puppet» (2012, 99). De esto se infiere que el grado de semejanza –en términos de mimesis– no tiene porqué ser proporcional al grado de afinidad. De hecho, se puede deducir que incluso puede llegar a ser inversamente proporcional –“parece tan humano que da escalofríos” podría ser el resumen de tantas películas y series sobre androides–. Por otro lado, del ejemplo de la marioneta *bunraku* se desprende también que, quizá, más que de la apariencia, la afinidad depende del movimiento, de los gestos, de la expresión.

²⁵⁸ V. el artículo de Michelle E. Bloom “Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut” (2000).

De ahí, podemos añadir nosotros, el rechazo tanto de Julien por la muñeca de cera en *La habitación verde* como el de Michel por Isabelle en *Tamaño natural*; en el primer caso porque a algo que parece humano le falta el característico movimiento humano, y en el segundo, porque un ser humano aparece antinaturalmente inmóvil.

La imagen de lo inerte o, más exactamente, lo que debería permanecer inerte, es un elemento fantástico que cuenta con una larga tradición de raigambre mítica y religiosa en la que destaca la quietud definitiva: la muerte. Lo explicita prístinamente David Roas en el relato “Silencio”: «Es imposible. No pueden estar muertos. Los veo moverse, hablar, beber» (2010F: 95). Quizá sea este principio tan básico lo que hace que, normalmente, en cualquier imagen de muertos que se levantan de la tumba el momento más espeluznante se da cuando empiezan a moverse: ese espasmo primero que, en una cierta iconografía cinematográfica se focaliza en la mano que sale del ataúd.



Fig. 250. *Gritos y susurros* (dir. Ingmar Bergman, 1972).

En el caso del muerto en movimiento, al miedo se le une la repugnancia. Sin necesidad de profundizar en la pléyade de putrefacciones y purulencias frecuentes en el arte, la literatura y el cine macabros, la cuestión es que el rechazo que produce la muerte constituye una especie de asco total, definitivo y profundamente escatológico en los dos sentidos del término: en tanto que alude a la vida más allá de la muerte, acepción cristiana a partir del griego *éschatos* (ἔσχατος, “final”), y también en referencia a la complacencia malsana con las deyecciones, en este caso de *skatós* (σκατός, “excremento”). Ese asco total subyace incluso en el rechazo que genera en las personas el protagonista del relato de Leonid Andréiev “Lázaro” (“Елеазар”, 1906) –versión de corte fantástico del episodio bíblico (Juan, 11)–, o en las palabras que un marido dirige a su esposa cuando ella regresa de la tumba en “La resucitada” (1908), de Emilia Pardo Bazán: «De donde tú has vuelto

no se vuelve» (2005: 448; v. PEDRAZA, 2004: 80-81). En la misma línea, en el film *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, dir. Ingmar Bergman, 1972), Karin (Ingrid Thulin) se niega a acariciar a su hermana resucitada gritando: «Yo estoy viva y no quiero tener nada que ver con tu muerte. Lo que me pides es repugnante»; Anna (Kari Sylwan), la criada, en cambio, decide hacerse cargo de Agnes (Harriet Andersson), que no está ni viva ni muerta, en un gesto tan bello como inquietantemente fantástico [Fig. 250].

La desafortunada escultura de la difunta *madame Davenne* de *La habitación verde* (interpretada mediante fotografías por Laurence Ragon) pone de relieve uno de los usos ancestrales del arte: convocar a los muertos entre los vivos. Es decir, tiene que ver con una de las convicciones primitivas superadas a las que se refiere Freud. Al mismo tiempo, lo hace a través de ese animismo que considera vivo lo no vivo:

Ya Rosenkranz dedicó un análisis a lo espectral en la *Estética de lo feo*. La muerte por sí misma no es aún espectral. «Podemos velar imperturbables junto a un cadáver. Pero si un soplo de viento agitara el sudario o la luz oscilante desdibujara los rasgos, entonces, la idea pura y simple de la vida en el muerto [...] tendría en sí misma algo de espectral» (ROSENKRANZ, 1992: 157). El fantasma no tiene la tranquila obviedad de los lémures de la Antigüedad, de los demonios, de los ángeles o de las criaturas fantásticas, que son tal como eran desde el principio. La aparición del muerto desde el más allá (aunque deseáramos que viviera todavía) adquiere la condición de una «espantosa anomalía» (ECO, 2011: 323).

Este proceso, sin embargo, no siempre ha suscitado reacciones adversas y, en consecuencia, si en algún momento fuera de sus correspondientes momentos temporales y culturales han resultado disruptivas es porque los códigos de los espectadores han cambiado. Desde la Ilustración y la inauguración del concepto moderno de lo sobrenatural, ciertos artistas han buscado conscientemente tal efecto inquietante. A ellos les deberemos algunas de las obras que más plenamente podemos enmarcar en ese arte fantástico que tratamos de caracterizar en estas páginas. Esos artistas y sus obras serán fantásticas en tanto en cuanto mediante lo siniestro reflexionan sobre los límites de la realidad.

En el cine, como en la literatura, la ausencia se describe poniendo el acento en quien falta. El recurso visual usual en la pintura es mostrar vacías habitaciones o calles que normalmente deberían contener seres humanos. Sobre todo, si tenemos en cuenta que en casi toda la historia de los géneros de interiores y de paisajes se han necesitado personas como pretexto –de hecho, es un fenómeno relativamente moderno que el arte como institución acepte géneros sin personas–. Así, los escenarios arquitectónicos

silenciosos y las ciudades ensimismadas parecen ser espacios de representación de lo fantástico, como lo prueban la serie de Giorgio de Chirico *Plazas de Italia (Piazze d'Italia)*, pintadas entre 1909 y 1915). Dice Louis Vax de los silenciosos paisajes arquitectónicos de este artista: «¡Que vuelva pues el hombre, que utilice las mesas de operaciones para curar a los enfermos, las máquinas de coser para confeccionar vestidos y los paraguas para protegerse de la lluvia; entonces lo fantástico desaparecerá!» (1973: 61).

En los cuadros de De Chirico las incoherencias en la perspectiva son percibidas, aunque no se conozca el lugar representado –a menudo porque no existe en la realidad extradiegética–, ya que el espectador cuenta con algunas regularidades del mundo físico que le ayudan a inferir como se verá –o debería ver, tal es la fuerza de las convenciones en la representación– una cierta escena (HOCHBERG, 2011: 105). Para Walter Schurian las arquitecturas y paisajes de Giorgio de Chirico plantean percepciones que «empiezan a desconcertar el pensamiento convergente y ordinario y dan paso a un pensamiento nuevo y divergente», de modo que «lo fantástico da pie a una compleja, significativa e inquietante ampliación del punto de vista del espectador» (2006: 17). De la serie de *Plazas de Italia (Piazze d'Italia)*, 1909-1915), Schurian destaca *Los placeres del poeta (I piaceri del poeta)*, 1913; col, particular, Basilea) [Fig. 251], un paisaje de sombras alargadas propias de una hora liminar entre el día y la noche, un lugar cuyo tiempo ha quedado suspendido precisamente en uno de esos momentos entre mundos que tanto gustaban a los románticos alemanes durante el s. XIX. Un tiempo extraño, el de la realidad diegética de la obra, que también refleja otra extrañeza, la de su tiempo extradiegético; Rafael Argullol identifica en los siguientes términos la modernidad –fantástica, añadimos nosotros– de Giorgio de Chirico:

Aún en nuestro tiempo, época de balances, identificamos la modernidad con el ardor rebelde y con el movimiento. Pero hay asimismo un cauce frío, espectral que atraviesa el orden moderno. Hay una *modernidad espectral*, no menos dinámica y revolucionaria, cuyas señas de identidad son la inmovilidad y la introspección. Es una modernidad poco confiada en el progreso, históricamente descreída y escéptica ante la capacidad de transformación ética del arte (2013: 146).

Puede resultar tentador comparar las plazas de Giorgio de Chirico con una de las pinturas más icónicas de Antonio López, *La Gran Vía* (1974-1981; col. particular) [Fig. 252]. También en ella se puede sentir la inquietud que genera un lugar vacío cuando normalmente aparece tan concurrido como corresponde a una de las calles más céntricas

de una capital. Ahora bien, tal como insistimos en estas páginas, no son los motivos los que determinan la imagen-rotura fantástica, sino su capacidad para desdibujar una cierta concepción de la realidad. La obra de López constituye un logro del virtuosismo hiperrealista que, sin embargo, no empuja a la ambigüedad propia del arte fantástico que sí que se aparece en la obra de Giorgio de Chirico; de este equívoco, que a nosotros nos sirve para reafirmar el alejamiento entre *La Gran Vía* y lo fantástico, habla Rafael Argullol:

Podemos entender, entonces, que una obra tan cerrada, hermética, como la de De Chirico se rige por la potente convicción del pintor acerca de la misión visionaria del arte. El arte vela y revela al mismo tiempo la *verdad de las cosas*: el enigma. [...] Enfrentarse al arte es, en sentido pleno, adivinar (2013: 156).



Fig. 251. Giorgio de Chirico,
Los placeres del poeta (1913).



Fig. 252. Antonio López,
La Gran Vía (1974-1981).

Tanto el maniquí de cera que horroriza a Julien Davenne en *La habitación verde* como la figura de plástico que es la única amante aceptable para Michel en *Tamaño natural* se erigen en dobles. Los dobles sustitutorios que, como hemos comentado en diferentes momentos de estas páginas, constituyen uno de los fundamentos del arte. Para lo fantástico, la noción del doble implica otra de esas tensiones que a menudo hacen posible la imagen-rotura: en este caso, la que se da entre lo singular y lo plural. El doble

como inquietante metáfora de la disolución del “yo”²⁵⁹ constituye un motivo destacado en el imaginario y en el folclore popular. En el norte de Gran Bretaña se lo conoce como *Waff*, y en Alemania como *Doppelgänger*; ya en el siglo XVII, Robert Kirk lo identifica con un tipo de hada:

A este Hombre-Reflejo lo llaman Co-caminante, y es en todo como el hombre, como un Gemelo y un Compañero que le sigue como una sombra, y se le ve y se le reconoce a menudo entre los Hombres (semejante al Original), tanto antes como después que el Original muera (citado en BRIGGS, 1992: 75).

Durante el Romanticismo, y como respuesta desencantada al racionalismo de la Ilustración, se recuperan una gran cantidad de motivos populares, entre los cuales causa furor el del *Doppelgänger* por lo que implica de preocupación sobre la propia identidad –valgan como ejemplos el poema de Heinrich Heine “Der Doppelgänger” (1827), la novela de Adelbert von Chamisso *La increíble historia de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), la de E. T. A. Hoffmann *Los elixires del diablo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-1816), y la de Fiódor Dostoievski *El doble* (*Двойник*, 1846)–. En el plano de la imagen-rotura, el doble también deja imágenes tan potentes en su desasosegadora presencia como la fotografía de Wendy McMurdo *Niña con osos* (*Girl with Bears*, 1999; Royal Museum of Scotland, Edimburgo) [Fig. 253], en la que uno de los reflejos no coincide con la pequeña embelesada por los osos, o la obra de Henry Darger –artista que, pese a que lo hemos relacionado en general con lo daimónico, también puede dejarnos imágenes aisladas fácilmente identificables con lo fantástico– s/t (*Dos niñas y un perro en el jardín*) (*Two Girls and a Dog Sitting in Garden*, s/d; The Private Collection of Henry Darger, Nueva York) [Fig. 254]; aquí, la niña de la derecha parece una copia evanescente de la de izquierda y, aunque no son idénticas, pues los adornos del cabello las distingue, parece que hay entre ellas una voluntad de emulación que se ve reforzada mediante la idea de copia en las flores y, sobre todo, en los sellos –ejemplares navideños de 1959–. Recuerda esta pieza poderosamente al inquietante film de Robert Mulligan *El otro* (*The Other*, 1972) –basado en la novela homónima de Thomas Tryon (1971)–, donde alrededor de los hermanos gemelos Niles y

²⁵⁹ V. el estudio clásico de Otto Rank *El doble* (*Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*, 1925; v. 1976), u otros más cercanos en el tiempo como el de Paul Coates *The Double and the Other* (1988) y el de Eduard Vilella *Doble contra senzill: La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura* (2007). V. también el artículo de Gordon E. Slethaug “Doubles and Doubling in the Arts” (1994) y el de Cris Hassold “The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art” (1994).

Holland Perry (Chris y Martin Udvarnoky) planean dudas relacionadas con conceptos como los de doble, amigo invisible y fantasma: la construcción narrativa hace creer al espectador durante buena parte de su desarrollo que los dos niños están presentes, hasta que, hacia el final, se descubre que Holland había muerto tiempo atrás, dejando la duda sobre si la persona con quien ha estado interactuando Niles era una invención de su mente o una aparición de tipo sobrenatural.



Fig. 253. Wendy McMurdo, *Niña con osos* (1999).

Fig. 254. Henry Darger, s/t
(*Dos niñas y un perro en el jardín*) (s/d).

El convencimiento sobre la incapacidad humana de afinidad –y, por tanto, de interacción efectiva– con elementos artificiales demasiado parecidos a los humanos lleva a Masahiro Mori a proponer que los diseños de prótesis, así como de robots, eviten ese tipo de excesos:²⁶⁰ «In fact, I predict that it is possible to create a safe level of affinity by deliberately pursuing a nonhuman design» (2012: 100). Así, un modelo antropomórfico pero no naturalista como el Asimo 2009 de Honda [Fig. 255], pongamos por caso, puede generar una afinidad que, en cambio, otro excesivamente cercano a la apariencia humana como la Otonaroid creada por Hiroshi Ishiguro no consigue [Fig. 256], del mismo modo que dos máscaras aparentemente similares de teatro *nō* –forma de drama musical tradicional japonés– generan afinidad o no en función del tipo de personaje que representan: una *okina* o anciano pacífico suscita afinidad [Fig. 257], mientras que una

²⁶⁰ De hecho, son muchas las voces que amplían la propuesta de Mori a campos como el cine o los videojuegos, donde la mimesis en el uso de las imágenes generadas por computadora –comúnmente CGI, del inglés *computer-generated imagery*– en ocasiones es considerada excesiva, precisamente, por causar efectos siniestros. V. el libro de Angela Tinwell *The Uncanny Valley in Games and Animation* (2014).

yase otoko o fantasma infernal resulta inquietante [Fig. 258].²⁶¹ Para reforzar su propuesta, Mori compara una mano que, debida a los artesanos que realizan estatuas de Buda, podría ser un modelo estético para una ortopedia que no generara aversión [Fig. 259], con una prótesis eléctrica que, en su afán mimético, resulta desagradable [Fig. 260].

Fig. 255. Asimo 2009 de Honda.

Fig. 256. Otonaroid de Hiroshi Ishiguro.

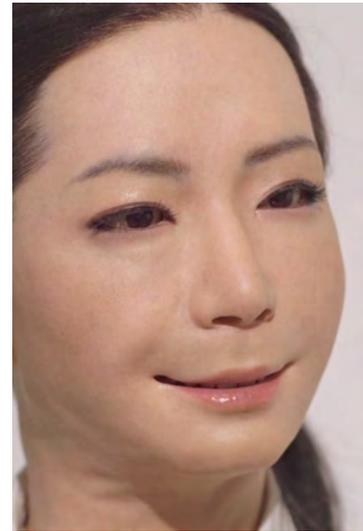


Fig. 257. Máscara *nō* del tipo *okina* (anciano benévolo).

Fig. 258. Máscara *nō yase otoko* (aparición del inframundo).



²⁶¹ Estos dos ejemplos implican variables culturales que Mori no explica y que, por supuesto, pueden traducirse entre las personas ajenas a la cultura japonesa en respuestas emocionales bien distintas a las esperadas en su contexto. Explica Michishige Udaka: «Noh [*nō*] masks are more than simply a stage prop in the form of a disguise. Rather, they effect a kind of sorcery, nullifying the actor's very identity for the duration of the play and replacing it with that of the story's character» (2010: 153).

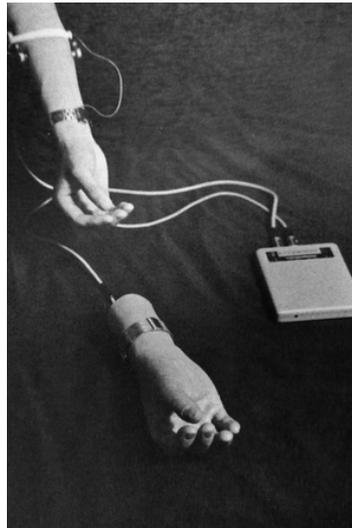
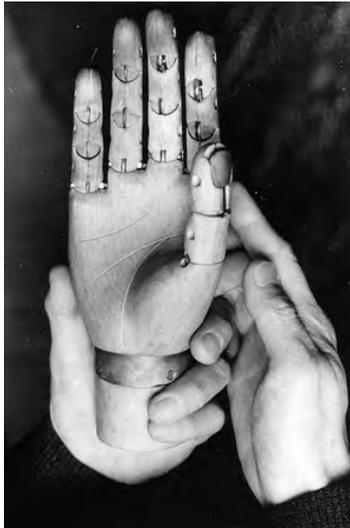


Fig. 259. Fotografía usada por Mori de mano realizada por artesanos.

Fig. 260. Fotografía usada por Mori de mano protésica mecánica.

Masahiro Mori concluye que, en el fondo, el bloqueo en la afinidad que denomina valle inquietante se debe a una respuesta humana instintiva ante la muerte y lo que pueda provocarla:

The sense of eeriness is probably a form of instinct that protects us from proximal, rather than distal, sources of danger. Proximal sources of danger include corpses, members of different species, and other entities we can closely approach. Distal sources of danger include windstorms and floods (2012: 100).

Tanto el concepto habitual de siniestro en estética como la idea de valle inquietante de Masahiro Mori se apoyan en la idea de lo Otro. La palabra usada por Mori en japonés es el neologismo *shinwa-kan* (親和感), traducido canónicamente en inglés como *affinity* –la “afinidad” a la que venimos aludiendo–, aunque se han propuesto otras traducciones, como “familiaridad”, “relación”, “zona de confort”, “simpatía” o “cordialidad”:

Mori referred to the y-axis as *shinwakan*, a neologism even in Japanese, which has been variously translated as familiarity, rapport, and comfort level. Bartneck, Kanda, Ishiguro, and Hagita (2009) have proposed using *likeability* to represent *shinwakan*, and they applied a *likeability* index to the evaluation of interactions with Ishiguro’s android double, the Geminoid HI-1. Likeability is virtually synonymous with interpersonal warmth (HO Y MACDORMAN, 2010: 1508; v. BARTNECK ET AL., 2009).

De hecho, si consideramos que el término “afinidad” describe la proximidad o el acercamiento entre elementos que, por una u otra razón, concuerdan o resultan coincidentes, y que, como recuerda Johann Wolfgang Goethe en *Las afinidades electivas*

(*Die Wahlverwandtschaften*, 1809), tiene que ver con «aquellas naturalezas que al encontrarse rápidamente hacen presa una en otra y de un modo recíproco se influyen» (GOETHE, 1950: 768), el resultado es que cuando algo es afín se encuentra alejado de lo considerado “otro”. Es decir, en términos de lo fantástico, se encuentra a salvo de lo Otro.

Lo que para el desarrollo de la industria robótica es una tensión a superar, ya que, según Mori, supone una desastrosa dificultad en la interacción de los seres humanos con sus émulos mecánicos, en el arte, sea en particular mediante el valle siniestro o en general mediante las categorías estéticas de lo siniestro y lo fantástico, puede ser un efecto deseado. De entrada, porque la representación de la otredad puede constituir tensiones sin las cuales difícilmente habría arte. A este respecto, recuerda Pilar Pedraza en un estudio de referencia sobre la necesidad masculina de construir mujeres y feminidades artificiales, el ensayo *Máquinas de amar*:

En esto reside la gran utilidad del arte, en que, siendo como es, venal y acomodaticio, se aviene incluso a hacer oposición a los sistemas y a traicionarlos, y explica las cosas como son y por medio de metáforas y trucos escénicos (PEDRAZA, 1998: 20).

En el territorio de la estética, lo siniestro y lo fantástico proponen uno de esos fenómenos paradójicos en los que lo aparentemente detestable se convierte en deseable. El temor y la repulsión hacia lo Otro conviven, entonces, con la fascinación en una suerte de tensión que Eugenio Trías examina en el citado *Lo bello y lo siniestro*. Según el filósofo barcelonés, la ambivalencia estética y emocional a la que nos referimos arranca de la concepción kantiana de lo sublime, la misma que Rafael Argullol sintetiza como *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico* (1983; v. ARGULLOL, 1994) para el título de su recorrido por los temas románticos. Si lo sublime es la mezcla de belleza y horror, y según el poeta romántico Rainer Maria Rilke lo bello es el límite de lo siniestro, Trías amplía la explicación: «lo siniestro constituye condición y límite de lo bello» (1996: 17).

El arte fantástico representa las principales tensiones que la estética siniestra pone de manifiesto al acercarse a lo Otro, apropiándose las como estrategias visuales para representar lo imposible: lo siniestro, en palabras de Umberto Eco, «es el principio por el que se rigen los episodios de fantasmas y otros acontecimientos sobrenaturales, en los que nos espanta o nos causa horror *algo que no es como debiera ser*» (2011: 311). Por supuesto, no todo el arte siniestro es fantástico, pero sí que todo el fantástico es ontológicamente siniestro, ya que implica necesariamente la angustiosa mostración, por

así decirlo, de un aspecto tenebroso de la realidad –recordemos que, tal como hemos expuesto en el capítulo “2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico”, la diferencia entre lo imposible siniestro y lo imposible fantástico es que el primero puede no ser sobrenatural y, por tanto, no poner en crisis la idea de realidad, o implicar una sobrenaturaleza no tanto imposible como, sencillamente, oculta [v. de la p. 137 a la 140]–. Algunas de esas tensiones son las que se establecen, como hemos visto, entre el movimiento y la quietud, entre la ausencia y la presencia, y entre lo singular y lo plural. Y, si volvemos todavía a la imagen-rotura de los dos films que tomamos como hilo conductor en el presente apartado, reconocemos que otra poderosa tensión fantástica es la que se da entre lo orgánico y lo inorgánico.

El protagonista de *La habitación verde* se arrepiente de inmediato cuando le presentan la figura que ha encargado para mitigar la insoportable nostalgia que siente por su esposa fallecida, porque la cera es solo materia sin vida, mientras que Michel, en *Tamaño natural*, rehúsa a su esposa porque, precisamente en un gesto de convicción animista, prefiere sentir la vida del objeto que es su muñeca; en otro momento del film, entre el patetismo y la ironía, y evidenciando el marcado trasfondo misógino de la narración, le dice en la playa a su compañera inorgánica: «Te quiero, cariño, aunque estés hecha de poliuretano. Además, ¿qué diferencia hay entre el poliuretano y el tejido celular? Sí, hay una. El tejido celular siempre quiere un yate» –para situar la cosificación de la mujer en su contexto, recordamos las reflexiones en clave de género de Teresa López-Pellisa lleva a cabo en el capítulo “5. El síndrome de Pandora” en *Patologías de la realidad virtual: Cibercultura y ciencia ficción* (2015B: 192-248): «El orden hegemónico estructura nuestra manera de ver y el modo en que obedecemos el placer a través de la mirada, y ese orden hegemónico ha sido preeminentemente patriarcal» (2015B: 194)–.

Recuerda Louis Vax que «El espanto, de la misma manera que lo cómico, se origina con frecuencia en una contaminación de lo viviente y lo inanimado» (1973: 16), que es lo que le ocurre al periodista que, en los años cincuenta del s. XX, acepta el desafío de pasar una noche a solas en el museo y a una hora tan temprana como las once ya suplica que le rescaten de la presencia de tantas figuras de cera que le miran con sus ojos inmóviles –refiere la anécdota Pedro Azara, extraída del artículo “Wax Celebrities” de Sylvia Martin para *American Weekly* (1964; v. AZARA, 2002: 13)–. El espanto al que se refiere Vax en su estudio del arte fantástico es la tensión entre lo orgánico y lo inorgánico.

En esta tensión es donde la fuerza metafórica de la imagen de la muñeca cobra su máxima importancia.²⁶² El poder expresivo de la muñeca resulta tan poderoso que acaba siendo un recurso explotado incluso en géneros cinematográficos como el drama. Uno de los ejemplos más paradigmáticos al respecto es la asimilación que Robert Aldrich hace en *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962) entre el personaje de la niña cantante y bailarina Baby Jane Hudson (Julie Allred) a la muñeca que se vende con su nombre [Fig. 261], relación simbólica sobre la cosificación de una jovencita convertida en atracción de feria que se mantendrá enfermizamente en el tiempo. De ahí que uno de los momentos más oscuros del film es aquel en el cual una ya anciana Jane (ahora Bette Davis), exageradamente maquillada y peinada para mantenerse parecida a la muñeca, se pone el lazo de la figura sin tener en cuenta, por supuesto, que el resultado de la comparación es esperpéntico y profundamente siniestro [Fig. 262].



Fig. 261. *¿Qué fue de Baby Jane?* (dir. Robert Aldrich, 1962).

Fig. 262. *¿Qué fue de Baby Jane?* (dir. Robert Aldrich, 1962).

A tal espanto se refieren también Pilar Pedraza cuando habla de las novias inorgánicas –con la estatua animada de Pigmalión a la cabeza, la Galatea de quien destaca la naturaleza mineral–²⁶³ y Camille Paglia al comentar el paso de objeto a persona explicado mediante el mismo mito de Pigmalión y el de persona a objeto en otro mito, pero en este caso, moderno, con el protagonista de la novela de Oscar Wilde *El retrato*

²⁶² Además de las obras citadas a lo largo del presente apartado, v. el artículo “Autómatas y maniqués en la literatura uruguaya: el motivo de la muñeca en la narrativa de los montevideanos Felisberto Hernández y Hugo Burel” (GATTI RICCARDI, 2012) y los libros *La niña* (AMADES, 1992), *Living Dolls: The Return of Sexism* (WALTER, 2010), *Muñeca* (BETTINI ET AL., 2015), y *Muñecas: el tiempo de la belleza y el terror* (MANRIQUE, 2019).

²⁶³ V. el cap. “Pigmalión y las mujeres artificiales” (PEDRAZA, 1998: 31-45); también el cap. “El poderío de Pigmalión” (GOMBRICH, 2013: 80-98).

de *Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890).²⁶⁴ Con semejante fondo mítico, podemos traer a colación a dos artistas cuyas imágenes comparten, aunque de modos muy distintos –insistimos en el anestilo característico del arte fantástico–,²⁶⁵ esa tensión entre lo orgánico y lo inorgánico. Nos referimos a Leonor Fini y a Stacy Leigh; de la primera tomamos como ejemplo *La guardiana del huevo negro* (1955; col. FEMSA, Monterrey) [Fig. 263], y de la segunda una de las numerosas fotografías de muñecas sin título y sin datar de su serie *Average Americans (That Happen to Be Sex Dolls)* [Fig. 264]. Sobre Fini dice Louis Vax:

Se encuentra en la obra de Leonor Fini una serie de personajes inmóviles de cercano parentesco: *La Dama Oval*, la *Guardiana del huevo rojo*, la *Guardiana del huevo negro*... Se diría que la pintora no ha tomado como modelos a seres vivientes, sino a estatuas semianimadas. Nos hallamos en el incierto límite donde la vida se petrifica, o la piedra se anima (1973: 68).

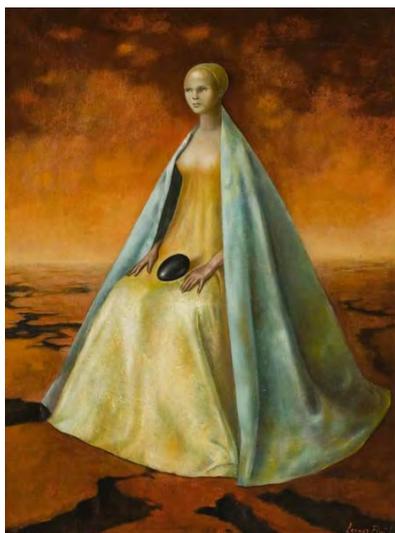


Fig. 263. Leonor Fini,
La guardiana del huevo negro
(1955).

Fig. 264. Stacy Leigh, s/t (de
Average Americans, s/d).

²⁶⁴ V. el cap. “El efebo destructor” (PAGLIA, 2006: 751-777).

²⁶⁵ Anestilo que encontramos incluso en la que sigue siendo la mejor adaptación cinematográfica de la obra de Wilde: *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, dir. Albert Lewin, 1945). En el film, la transformación del cuadro en el que queda presa el alma del protagonista queda visibilizada mediante el uso de insertos en Technicolor –el resto del film es en blanco y negro– de dos obras de dos artistas bien distintos, aunque la ficción diegética los presenta como una sola que se transforma: «El [cuadro] que plasma al joven en plenitud se debe al prestigioso retratista portugués Henrique Medina, cuyo óleo realista, clásico y academicista representa un Gray con un andrógino magnetismo sexual; el segundo, estampación pictórica de la decrepitud física y moral del ya no tan joven Dorian, lo realizó el hiperrealista expresionista Ivan Albright, conocido entonces por su pintura de estética macabra» (BARRIENTOS-BUENO, 2017: 54).

Por lo que respecta a la artista norteamericana Stacy Leigh, podemos comentar de quienes son los objetos-sujetos de sus fotografías, los muñecos sexuales de tamaño real más sofisticados del mercado actual –*sex o love dolls*, entre los anglosajones–, que tienen muy poco que ver con la imagen ya paródica de las muñecas hinchables de décadas pasadas. Se trata de compañeros íntimos de alta gama ofrecidos por empresas como las californianas Real Doll y Synthetics, especializadas en la realización de figuras hiperrealistas –piel suave, solo capacidad postural anatómicamente posible, etc.– y personalizables según los gustos de cada cliente mediante un amplio catálogo de opciones, presentes o no en el mundo real –color de piel, vello público, múltiples reconfiguraciones genitales, colmillos de vampiro, orejas de elfo, etc.–.²⁶⁶ Tal complejidad en la oferta se relaciona con una demanda en la que puede palpitar –aunque no siempre, por supuesto– el comportamiento sexual consistente en la preferencia por los objetos inanimados, la agalmatofilia –del griego *ágalma* (ἄγαλμα, “estatua”) y *philia* (φιλία, “afecto”)–, y que a nosotros nos interesa en la medida que permite reflexionar sobre el poder de las imágenes.²⁶⁷

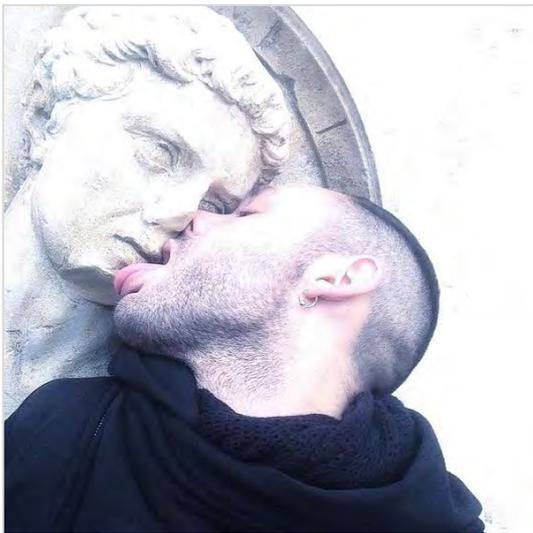


Fig. 265. Pablo Sola, s/t (2016).

Fig. 266. Victoria Diehl, s/t (*Vida y muerte de las estatuas*, 2003).

²⁶⁶ Synthetics ofrece modelos masculinos como el “Gabriel” que, en una coincidencia interesante, comparte nombre con el bello androide descrito en las novelas de Gaston Leroux *La muñeca sangrienta* (*La poupée sanglante*, 1923) y *La máquina de asesinar* (*La machine à assassiner*, 1923).

²⁶⁷ V. el artículo, “Agalmatophilia, the Statue Syndrome” (SCOBIE Y TAYLOR, 1975) y el libro *The Sex Doll: A History* (FERGUSON, 2010). Para un estudio sobre la agalmatofilia desde la perspectiva del arte, v. el artículo “Por amor al arte: Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann” (GONZÁLEZ GARCÍA, 2016) y el cap. “La mujer hinchable” (PEDRAZA, 1998: 139-141).

El amor y el sexo con muñecos y estatuas no son una invención contemporánea, sino que vienen de antiguo. Recordemos las agresiones sexuales sufridas por la *Afrodita de Cnido* (Praxíteles, c. 330 a. C.; original perdido, copia Ludovisi en el Museo Nazionale Romano, Roma) y el *Eros* de la colonia de Pario del Helesponto (obra perdida),²⁶⁸ así como las *dames de voyage* (“damas de viaje”) y las *Seemannsbräute* (“novias de marinero”) que se llevan los navegantes a lo largo de toda la historia. Pese al largo recorrido del tema, las imágenes de relaciones entre seres orgánicos e inorgánicos siguen causando un estremecimiento particular; así sucede con escenas como la fotografiada por Pablo Sola –s/t (2016; col. particular) [Fig. 265]–. Si al Maestro Gregorio en su *Maravillas de la ciudad de Roma* (c. 1230) le parece que la *Venus capitolina* (copia romana de un original probablemente de Praxíteles), de tan real, se ruboriza, la artista Victoria Diehl aumenta el inquietante erotismo de la *Santa Teresa y el ángel* (Gianlorenzo Bernini, 1645-1652) gracias a una delicada coloración en los labios y las mejillas (pieza de la serie *Vida y muerte de las estatuas*, 2003) [Fig. 266] que, además, parece animarla con la vida de la carne y los fluidos; ante tal paradoja, aparece la inquietud de lo fantástico.

Las derivaciones de la atracción siniestra que suscitan los maniquís, los muñecos y las estatuas son múltiples, y van desde las figuras infantiles o humorísticas que no deberían dar miedo hasta las esculturas que cobran vida, los autómatas²⁶⁹ y todas sus variables, tangibles y virtuales, así como también son muy variadas todas sus claves interpretativas y siempre a punto para arrojar inquietantes interpretaciones sobre nuestro mundo, a saber, de carácter social, económico, histórico o, por poner solo algunos ejemplos, de género –«artefactos femeninos engendrados por la modernidad, el látex, el plástico, el silicio y la electricidad, mujeres facticias generadas por la tecnología y la cibernética» (LÓPEZ-PELLISA, 2015B: 199)²⁷⁰–. Así, un artista fascinado por el reverso oscuro de la realidad como José Gutiérrez Solana no puede permanecer indiferente al desasosiego que suscitan los maniquís en el silencio de la noche, y de este modo los pinta en *Las vitrinas* (1910; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) [Fig. 267].

²⁶⁸ Explican el episodio de la *Afrodita de Cnido* Plinio el Viejo en la citada *Historia natural* (XXXVI, 20-21), Luciano de Samosata en *Imágenes* (*Eikónes*, 4) y, el conocido popularmente como Pseudo-Luciano en *Amores* (*Ἔρωτες*, 13-16), así como Valerio Máximo en *Hechos y dichos memorables* (*Factorum et dictorum memorabilium*, VIII, 11, 1); la anécdota sobre el *Eros* es de Plinio el Viejo (*Historia natural*, XXXVI, 22). Para más ejemplos, v. PARRAMON, 2016.

²⁶⁹ V. el trabajo audiovisual de Marta Sureda *Inteligencia artificial: Algunas teorías y su representación audiovisual* (2015).

²⁷⁰ V. también el artículo “Pandoric Dystopias in Latin American Science Fiction: Robotic and Biogenetic Women” (LÓPEZ-PELLISA, 2015).

Recordamos también las incursiones en el mundo de los muñecos de Narciso Ibáñez Serrador en la serie *Historias para no dormir*, con “El muñeco” (ep. 9, temp. 1, 1966) y “Freddy” (ep. 1, temp. 3, 1982). Y, por supuesto, la citada novela *La Vénus d’Ille* [v. nota 91, p. 95] o *La estatua de mármol* (*Das Marmorbild*, 1819) de Joseph von Eichendorff, o ese momento fantástico del film *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, dir. Ingmar Bergman, 1982) cuando las estatuas cobran vida.²⁷¹ Ahí están también la Olimpia de Hoffmann, la bailarina de *El Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, dir. Federico Fellini, 1976), la pseudorevolucionaria María de *Metrópolis* (*Metropolis*, dir. Fritz Lang, 1927) o los robots-*hubots* de la serie sueca *Äkta Manniskör* –en España también conocida por su título en inglés, *Real Humans*– (creada por Lars Lundström, 2012-2014): «La imagen de un *hubot* considerado defectuoso entrando lentamente en el interior de una máquina que lo va a hacer pedazos es de las más siniestras y perturbadoras vistas en mucho tiempo en una serie de televisión» (TORRE, 2015: 39) [Fig. 268]. Ahora bien, adopten la forma que adopten, la tensión que introducen las convierte en fácilmente reconocibles como imagen-rotura fantástica: los amantes –o, más bien, *amados*– sintéticos despiertan el impulso sexual y, al mismo tiempo, el temor atávico a la muerte, porque, al hacer presente en efigie al ausente, siempre acaban constituyendo un recordatorio de mutabilidad y finitud humana.



Fig. 267. José Gutiérrez Solana, *Las vitrinas* (1910).



Fig. 268. *Äkta Manniskör* (ep. 1, 1ª temp., 2012).

²⁷¹ Incluso en música encontramos ejemplos: como señala Anne Souriau, en la ópera *Don Giovanni* (1787), Mozart subraya la presencia de lo Otro mediante acordes de séptima cuando se refiere a la animación sobrenatural de la estatua del Comendador (1998: 573).

Desde el célebre relato mítico de Orfeo y Eurídice,²⁷² el imaginario occidental ha encontrado en la amada difunta uno de sus tópicos favoritos relacionados con la añoranza causada por los ausentes. En consecuencia, también es uno de los que mejor nos ayudan a entender los mecanismos que operan en la aparente tensión entre atracción y rechazo que generan sus imágenes.²⁷³ En *La habitación verde* el vínculo entre el viudo y la muerta es tan estrecho que incluso sus nombres refuerzan la idea de formar una unidad: *monsieur* y *madame* Davenne se llaman Julien y Julie. Dice Alberto Ruiz de Samaniego:

Hasta el surgimiento del Romanticismo, con la estética clásica, la categoría tradicional de la belleza siempre procuraba dejar en la mayor sombra posible ese fondo siniestro que aun así se entreveía, en una ocultación que era la base de toda belleza; una obra era tanto más bella en la medida en que conseguía hacer olvidar el fondo siniestro en que todo arte reposa. Sin embargo, a partir del Romanticismo y hasta nuestros días, se da el proceso contrario. La creación artística, cual nuevo Orfeo, pretende aproximarse en su búsqueda a la Verdad, cada vez más hacia ese terrorífico origen de la belleza donde se hallan las claves de lo humano (en SOURIAU, 1998: 998).

Sigmund Freud, en su texto sobre lo siniestro analiza todos los matices del adjetivo alemán *heimlich* (“familiar”, “íntimo”) con el objeto de comprender mejor el significado de su antónimo *unheimlich* (“siniestro”). De la palabra *heimlich* resalta dos acepciones que, sin ser antagónicas, están bastante alejadas: por un lado, designa aquello “familiar”, “confortable”, y por otro, aquello “oculto”, “disimulado”. De ahí que un tercer matiz sea “aquello oculto a ojos extraños, escondido, secreto” (FREUD, 1988: 220-226), y que es el que acerca el término a la explicación que antes usa Friedrich Schelling –la traemos a colación en las palabras de Eugenio Trías, como ya hemos hecho antes [v. p. 137]: «lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado» (1996: 17)–, pero acentuado el hecho de que en lo siniestro lo fundamental estriba en el paso de lo familiar a lo extraño.

Lo ominoso del arte fantástico es una reacción ambigua basada en la fascinación y el rechazo –la obra de arte fantástico reclama ser mirada, es intrínsecamente atrayente,

²⁷² V. el cap. “El descenso al infierno: Orfeo” (BALLÓ Y PÉREZ, 2010: 291-300); v. también MUÑOZ MUNILLA, 2017.

²⁷³ Eurípides, en *Alceste* (*Ἀλκηστις*, c. 438 a. C.), ya da cuenta de tal contradicción cuando Admeto le habla a su amada Alceste de la escultura con que mitigar el dolor de su ausencia cuando ella muera: «Y, modelado por las hábiles manos / de los artistas, en el lecho nupcial / será extendido tu cuerpo; junto a él me acostaré / y, enlazando lo con mis manos, gritaré tu nombre, / y podré creer que eres tú, mi querida mujer / a quien tengo entre mis brazos. Frío consuelo, / sin duda; pero así aliviar el peso / de mi alma...» (citado en GOMBRICH, 2013: 107).

pero al mismo tiempo lo que revela causa espanto–, de modo que en sí misma es una tensión. Una tensión, como hemos visto, alimentada a su vez por tensiones diversas, que son las que se articulan en la imagen-rotura. Y todo ello como reflejo de una tensión todavía mayor, la que se da en un sistema cultural posilustrado que, pese a intentar preservar una idea de realidad *heimlich* mediante la represión de lo imposible –evitando su aparición o *epíphasis*, convirtiéndolo en todo un tabú cultural–, no puede zafarse de todas las filtraciones *unheimliche* que enarbola el arte fantástico.

Recuerda Jorge Luis Borges: «Hay un intraducible epíteto inglés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; este epíteto (*unheimlich* en alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek* [de W. Beckford, 1760-1844]; que yo recuerde, a ningún otro libro anterior» (citado en Vax, 1973: 73). Es curioso que los equivalentes hebreos y árabes de la palabra alemana coincidan, tal como explica Sigmund Freud en su texto sobre lo siniestro, con el adjetivo “demoníaco” (1988: 221). En dos lenguas fuertemente ligadas a sus religiones monoteístas y a una cierta concepción mágica del mundo, lo *Unheimlich* tiene que ver con las fuerzas degradadoras del Bien –el Demonio no es comparable en poder a Dios, pero se empeña en deteriorar su creación–; para las lenguas de la descreída Europa contemporánea remite, precisamente, al retorno de esas mismas fuerzas, pero esta vez no para contravenir los designios de Dios, sino los de la realidad construida por la razón. De ahí la compleja profundidad de lo ominoso como reacción emocional, una tensión que, siguiendo los términos de Susana Reisz, podríamos calificar de “irreductibilidad”:

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector [o del espectador, podemos añadir] y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto [y la obra], es solo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* (2018: 197).

3.4.3. Trabucación y monstruosidad²⁷⁴

Yo quiero convocar
a seres monstruosos
de tentáculos viscosos
que viven en el fondo del mar.

La Monja Enana, “Como Lovecraft”
(*Pídeme un deseo*, 1999).

Lázaro resucitó y descubrió que sólo producía miedo, asco o morbosidad en los demás. Quiso pedir a Jesús que le devolviera la muerte, pero Jesús ya se había ido.

Javier Quevedo Puchal, *Abominatio* (2010).

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y
fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito
o meñique, el genio de la botella al revés y
se fue haciendo más y más chico,
pequeño, pequeñito, chirriquitico
hasta que se desapareció por
un agujero de ratones al
fondo-fondo-fondo,
un hoyo que
empezaba
con
o

Guillermo Cabrera Infante, “Texto que se encoge”
(*Tres tristes tigres*, 1967).

La serie televisiva de terror *Outcast* (creada por Robert Kirkman, desde 2016) abre sus títulos de crédito con un paisaje al revés [Fig. 269]. Un procedimiento tan sumamente sencillo como dar la vuelta a la imagen de un pueblo normal y corriente sirve para crear una atmósfera intensamente inquietante y anticipar los hechos extraños que se desarrollarán en la acción.²⁷⁵ Idéntico planteamiento se sigue en el cartel de la serie también de argumento sobrenatural *Preacher* (cread. Sam Catlin, Evan Goldberg y Seth Rogen, desde 2016) [Fig. 270], así como en la popular *Stranger Things*

²⁷⁴ Parte del presente apartado consiste en una ampliación del artículo “Monstruos contemporáneos: la trabucación como recurso visual de lo fantástico” (v. PARRAMON, 2019C).

²⁷⁵ Por supuesto, no es este el único recurso para introducir la extrañeza en los títulos de crédito de *Outcast*. También se valen de primerísimos planos de elementos arquitectónicos desgastados por el tiempo, algún que otro esqueleto de animal, un cierto feísmo general a la hora de representar una cotidianidad que, precisamente por normal, acaba resultando pavorosa, apariciones de una especie de sombra gelatinosa palpitando entre grietas o rendijas –única muestra directa de lo sobrenatural–, y la música marcadamente atmosférica y oscura de Atticus y Leopold Ross y Claudia Sarne.

(Matt y Ross Duffer, desde 2016) se juega con la idea altamente visual de girar la realidad al nombrar “Del revés” (“The Upside Down”) al repulsivo mundo paralelo desde el que amenaza el espeluznante monstruo Demogorgon. Mediante tan solo tres ejemplos de series para la televisión, todas lanzadas el mismo año, queda patente que cambiar los elementos de su lugar habitual es una estrategia visual altamente efectiva a la hora de convocar lo imposible para desasosiego del espectador. No resultará extraño, por tanto, que nos encontremos ante uno de los recursos más explotados por el arte fantástico y que englobamos bajo el epígrafe genérico del sustantivo “trabucación” y el verbo “trabucar”.



Fig. 269. *Outcast* (cread. Robert Kirkman, 2016).

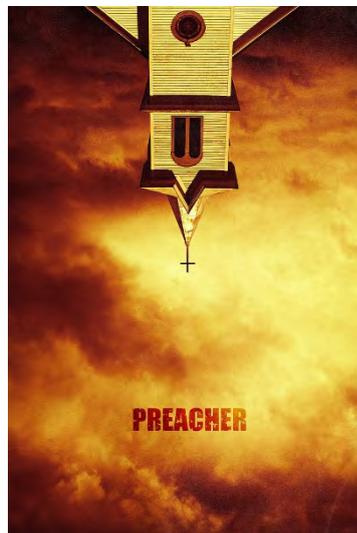


Fig. 270. *Preacher* (cread. Sam Catlin, Evan Goldberg y Seth Rogen, 2016).

“Trabucar”, según las diferentes acepciones de la RAE, significa «Trastornar, descomponer el buen orden o colocación que tiene algo, volviendo lo de arriba abajo o lo de un lado a otro», «Ofuscar, confundir o trastornar el entendimiento», y «Trastrocar y confundir especies o noticias». Así, la “trabucación” puede hacer referencia al trastorno del orden, la ofuscación y la confusión desde un grado elemental hasta devenir elementos constitutivos de la monstruosidad. A partir de los estudios de Mary Douglas *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (*Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, 1966; v. 1973) y de Noël Carroll *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (*The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, 1990; v. 2005), explica Ana Casas en su prólogo para *Las mil caras del monstruo* (v. CASAS Y ROAS, 2018) que el carácter intersticial e impuro de lo monstruoso «implica un conflicto entre dos o más categorías culturales, lo que explica que las estructuras

básicas para la representación de las criaturas terroríficas sean de naturaleza combinatoria» (CASAS, 2018: 8). Esto es lo que aquí denominamos genéricamente *trabucación*, y que, según la identificación de procedimientos identificados por Noël Carroll por los cuales el monstruo deviene impuro, se puede distinguir específicamente entre la fusión, la metonimia terrorífica, la masificación, la magnificación, y la fisión (CASAS, 2018: 8-9).

Pese a tal propuesta clasificatoria, necesaria en un ámbito de estudio académico, conviene tener presente que, precisamente, la premisa básica sobre la monstruosidad es que se mantiene al margen de las categorías convencionales²⁷⁶, constituyendo su mera presencia una afrenta directa a la normalidad²⁷⁷, en tanto muestra un reverso oculto²⁷⁸ y caótico de la realidad. En este sentido, José Antonio Navarro enfatiza la relación inherente al monstruo entre el caos que arrastra con él y su amenaza constante para el cosmos –el imperio de la forma y el orden–:

se muestra y nos muestra un estado de alteración del orden, pues ostenta las peculiaridades de lo infame, lo caótico, lo abismal, y su objetivo es destruir el mundo que nos rodea. El monstruo surge del violento principio dionisiaco denominado *sparagnos* [la cursiva es nuestra], en griego destrozamiento, despedazamiento y, también convulsión, espasmo, éxtasis sexual y fuerza sobrehumana, canibalismo y barbarie (2011: 13).

Siendo lo fantástico subversivo para con el paradigma de realidad y sus límites de lo posible, el arte fantástico juega con representaciones del mundo tal como lo percibimos con el sentido de la vista, y en cuyas imágenes aparentemente cercanas se inmiscuyen apariciones de lo que los espectadores consideran imposibles. Una forma de hacer visibles esas intromisiones es la trabucación, la confusión que, precisamente, es constitutiva de la monstruosidad, cualidad que, a su vez y cerrando el círculo, es necesariamente fantástica.

²⁷⁶ «El monstruo, en su hibridez de humano y animal, humano y autómatas, mortal e inmortal, o masculino y femenino, se escapa a las categorías rígidas e impermeables en que se basa la sociedad» (HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, 2015: 249).

²⁷⁷ «El monstruo es aquél que infringe las leyes de la *normalidad*. Unos se apartan de las normas de la naturaleza, normas temporales o espaciales (supervivencia de la Momia – tamaño de King Kong), otros de las normas sociales. Si el monstruo de Frankenstein es distinto por su fisonomía, su creador es distinto por sus ideas. Todo confluye, ciertamente, al nivel de la significación, en la medida en que lo físico simboliza y materializa a lo moral» (LENNE, 1974: 23).

²⁷⁸ «[...] las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está siendo reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar» (GARCÍA CORTÉS, 1997: 19).

Lo argumenta David Roas en su presentación para *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas*:

Como sabemos, lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. El monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: no sólo sirve, como decía, para representar (y provocar) nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos. Porque más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topan con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos). Y ello se traduce en uno de los efectos fundamentales que definen a lo fantástico: el miedo. ¿Qué otra reacción puede esperarse cuando las convenciones sobre lo real dejan de funcionar? (2015B: 8).



Fig. 271. *Quimera de Arezzo* (siglo V a. C.).

Trabucar los elementos que en la naturaleza se ordenan de una forma determinada es, quizá, una de las fórmulas más frecuentes a la hora de dar a ver el monstruo en todas las épocas. Así, ya en la antigüedad encontramos mezclas terribles. Recordemos el ser representado en la escultura etrusca llamada *Quimera de Arezzo* (siglo V a. C.; Museo archeologico nazionale di Firenze) [Fig. 271], cuyo referente mitológico ni siquiera se puede precisar en su definición; Pierre Grimal, en su *Diccionario de mitología griega y romana* (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 1951), se ve obligado a vacilar al describirlo: «tiene algo del león. Tan pronto se le da una parte trasera de serpiente, con cabeza de león y busto de cabra, como se le asignan varias cabezas, una de cabra y otra de león» (1998: 461).

El carácter intrínsecamente caótico de la monstruosidad ofrece lecturas distintas antes y después de la Ilustración, hito mental y social en el cual lo sobrenatural es relegado de la construcción cultural de la realidad por la razón, el empirismo y las cadenas lógicas de causa y efecto de la ciencia:

El interés hacia los monstruos ha circulado, pues, por muchas veredas, pasando por una Edad Media que [...] tomó la idea apuntada por Aristóteles de la necesaria existencia de prodigios y seres monstruosos dentro de la naturaleza y no al margen de ella, un planteamiento apreciado por los teólogos cristianos que incluyeron lo extraordinario y anormal como elementos previstos por el diseño divino, hasta alcanzar una época moderna en la que se originó una voluntad científica de acercarse a estos fenómenos y que supuso el desarrollo de la teratología: ya no era tan importante aproximarse al mito, como intentar estudiar los prodigios con una mirada docta (PIÑOL LLORET, 2015: 28).

Ya entre los siglos XV y XVI se desarrollan la teratología –disciplina científica que estudia las anomalías y monstruosidades que constituyen desviaciones naturales respecto a los patrones habituales de los organismos animales y vegetales– y la teratoscopia –rama de las artes adivinatorias que se dedica a la interpretación de los prodigios y de los monstruos–. Ambos términos son acuñados a partir de la raíz griega *téras* (τέρας), “animal o ser monstruoso” y, a la vez, “signo divino”, “prodigio”. Como veremos más adelante, cuando analicemos etimológicamente la palabra “monstruo” reiteraremos la idea de portento y visión de lo oculto –de lo Otro, podemos reivindicar en nuestro contexto–. Muestra de la fascinación que ejercen los seres teratológicos son publicaciones como *Monstruos y prodigios (Des monstres et prodiges, 1575)*, de Ambroise Paré, y *Commentarius de praecipuis divinationum generibus (1560)*, de Casparus Peucerus, ejemplo de teratología el primero y de teratoscopia el segundo. La Edad moderna discurre, pues, en paralelo a una doble mirada hacia el monstruo: aquella que busca en él los signos –disfuncionales, en este caso– de la asombrosa mecánica de la naturaleza, y aquella otra que entrevé en sus horrores la presencia de poderes invisibles y sobrenaturales: «El monstruo, lejos de ser entendido como un ser meramente biológico sino también como un producto cultural (creado por el hombre), estuvo cargado de fuertes significaciones a lo largo de la Edad Moderna» (FLORES DE LA FLOR, 2016: 502).

Los monstruos antes de la Ilustración atentan contra el orden divino, y después atentan contra el orden científico; antes hay que justificar su presencia dentro de un orden divino, y después hay que explicar su excepcionalidad. A la luz del Siglo de las Luces, sin embargo, el monstruo que no se consigue explicar en términos de teratología médica,

zoológica o de la disciplina académica que corresponda, causa ese efecto emocional especial que es el que se vincula a lo fantástico, el desasosiego ante la constatación que no todo es explicable, diferente de aquel otro preilustrado que, en última instancia, se puede mitigar mediante la aceptación de una voluntad divina.



Fig. 272. Francisco de Goya, "Soplones" (*Caprichos*, 1799).

Fig. 273. Francisco de Goya, "Disparate desordenado" (*Disparates*, 1815-1819).

Así, volviendo de nuevo a los grabados de Goya, en estampas como la 48 de los *Caprichos* y la 7 de los *Disparates*, tituladas respectivamente "Soplones" y "Disparate desordenado" (1799 y 1815-1819; Museo Nacional del Prado, Madrid) [Fig. 272 y Fig. 273], por mucho que en sus protagonistas podemos encontrar concomitancias formales con otros monstruos del pasado, bien en las gárgolas de las catedrales góticas o, todavía en tiempos más pretéritos, en los frisos de los templos griegos, sea en imágenes de harpías o divinidades bicéfalas, es importante recordar que, tal como hemos apuntado en nuestro comentario de otras obras de Goya en el apartado "2.2.7. Definición funcional del arte fantástico: la imagen-rotura" [v. desde p. 229], la lectura ilustrada es totalmente distinta. Criaturas como las de "Soplones" y "Disparate desordenado", más allá de atribuciones simbólicas y lecturas políticas,²⁷⁹ son imágenes disruptivas porque atentan no tanto contra

²⁷⁹ «"Soplones" apestan con el olor nauseabundo de la tradición, de las mentiras, de las calumnias y de las personas piadosas que acuden a la confesión auricular» (PAAS-ZEIDLER, 2014: 23). «Ciertamente, los danzantes de *Disparates* están muy envejecidos. Los cuerpos de los hombres están deformes, los rostros de las mujeres petrificados en rebuscamiento poco elegante, sus movimientos son angulosos como los de una muñeca mecánica; todo ello una danza fúnebre de la decadencia española. [En referencia concreta a "Disparate desordenado":] Las piernas de la pareja de siameses mellizos dispone inútilmente de dos pies,

el orden del universo creado por Dios, sino contra el orden del universo elaborado por los seres humanos.

Dando un salto hasta nuestro tiempo desde los aguafuertes y aguatinas de Goya, que nos han servido para hacer hincapié en la contemporaneidad inherente al arte fantástico tal como lo entendemos en estas páginas, nos detenemos ahora tanto en la película de Ridley Scott *Alien* (1979) como en alguna de sus secuelas, precuelas y *spin-offs*, ya que ofrecen ejemplos claros de la imagen fantástica elaborada a partir de la trabucación. Epítome del horror, su monstruoso protagonista es lo Otro absoluto desde la propia etimología de la palabra que le da nombre: el inglés *alien*, que en el sentido del film traducimos como “alienígena”, proviene del latín *aliēnus*, “ajeno”, y este, a su vez, de *alius*, “otro”. Fernando Savater enfatiza la capacidad del primer film de la saga para generar visiones más allá de la realidad convencional, a un tiempo fascinantes y pavorosas:

me atrevo a afirmar que *Alien* es una película soberbia, de rara y punzante belleza, suntuosa y amenazadora, provista de esa fuerza mitogénica que es el secreto de la auténtica grandeza cinematográfica. [...] Hago notar que hablo de las imágenes que *suscita* y no de las que *muestra*, pues la fuerza mitogénica de la película no estriba en lo que presenta deliberadamente en la pantalla [...] sino en los fantasmas de la imaginación del espectador que son convocados o conjurados por la narración cinematográfica. Así pues me referiré aquí a diversas imágenes apoyadas en las evidencias que aparecen en la pantalla pero cuyo lugar es «interno» o, por decirlo de otro modo, cuyo reino no es de este mundo, sino del *otro mundo*, del reino de las sombras a que acudimos en sueños o al imaginarnos muertos (1980: 32).



Fig. 274. H. R. Giger, *Necronom IV* (1976).

Fig. 275. H. R. Giger, *Necronom V* (1976).

ya que no pueden caminar en direcciones opuestas. ¿Acaso se alude aquí, de nuevo, al dogma cristiano de la indisolubilidad del matrimonio?» (PAAS-ZEIDLER, 2014: 192).

El guion de *Alien*, debido a Dan O'Bannon, bebe de fuentes muy diversas, aunque todas relacionadas con la actualización y conversión en ciencia ficción del género del terror gótico,²⁸⁰ pero por lo que respecta a sus referentes visuales la figura clave es el artista suizo Hans Ruedi Giger y sus obras *Necronom IV* y *V* [Fig. 274 y Fig. 275], en las que se basa el xenomorfo que da título a la película. Sin duda, la serie *Necronom* (1976; col. particular), con su alusión al grimorio inventado por H. P. Lovecraft,²⁸¹ constituye un homenaje evidente y directo al famoso escritor de Providence, creador del género llamado *horror cósmico*,²⁸² con el que comparte toda una forma de entender el universo, repleto de monstruosidades que aguardan a encontrarnos desprevenidos. De hecho, la cosmovisión que Giger ponen en juego en sus imágenes es sin duda lovecraftiana, en tanto que comparten ambos una desconfianza fría y pesimista hacia los horrores invencibles e innominables de un universo trágicamente silencioso —«En el espacio nadie puede oír tus gritos», rezan los carteles de *Alien*—. En este sentido, Giger no lega sus pesadillas particulares al público, sino que le ofrece un reverso tenebroso de la existencia que es universal y compartido.

Más allá de las influencias que artistas como Alfred Kubin, Bruno Schulz, Ernst Fuchs, Jean Cocteau, Salvador Dalí o Johann Heinrich Füssli hayan podido suscitar en el arte de H. R. Giger, casi todo su trabajo pivota alrededor de una noción fundamental: la

²⁸⁰ En el plano cinematográfico, son fuentes de *Alien* filmes como *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, dir. Christian Nyby y Howard Hawks, 1951), *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, dir. Fred McLeod Wilcox, 1956), *El terror del más allá* (*It! The Terror from Beyond Space*, dir. Edward L. Cahn, 1958) y *Terror en el espacio* (*Terrore nello spazio*, dir. Mario Bava, 1965), así como *Tiburón* (*Jaws*, dir. Steven Spielberg, 1975) o *La noche de Halloween* (*Halloween*, dir. John Carpenter, 1978); por lo que respecta al plano literario, sus referentes más directos se encuentran en las narraciones de A. E. van Vogt “Destructor negro” (“Black Destroyer”, publicada en *Astounding SF* en julio de 1939) y “Discordia en escarlata” (“Discord in Scarlet”, también publicada en *Astounding SF*, pero en diciembre del mismo año), que el autor posteriormente fusiona junto a otros relatos en forma de novela en *El viaje del Beagle Espacial*—título también traducido como *Los monstruos del espacio*— (*The Voyage of the Space Beagle*, 1950).

²⁸¹ El *Necronomicón* es un libro de hechizos ficticio ideado por H. P. Lovecraft y cuya primera aparición, aunque todavía no se cite explícitamente su nombre, se da en el relato “La ciudad sin nombre” (“The nameless city”, 1921). En un folleto publicado en Alabama el 1938, el propio autor de Providence resume su historia diegética; v. 2017B.

²⁸² En conexión con la estética y las artes visuales, además de las referencias consignadas a lo largo de estas páginas, v. también los artículos “Semiótica de la mimesis en la reproducción pictórica: El caso del *Modelo de Pickman*” (RAMOS IRIZAR, 1992), “L’Indicible et son portrait : *Le Modèle de Pickman* de Howard Phillips Lovecraft publié in *Je suis d’ailleurs*” (BOZZETTO, 1998), “Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft” (RALICKAS, 2007), “Art, Cosmic Horror, and the Fetishizing Gaze in the Fiction of H. P. Lovecraft” (RALICKAS, 2008), “Las formas de lo indecible: Algunas representaciones del Horror Lovecraftiano en las adaptaciones de Alberto Breccia” (GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO, 2019), “El influjo de H. P. Lovecraft en la obra de Junji Ito” (PINA ARRABAL, 2019), y “HP Lovecraft en la pantalla: un desafío para los realizadores (alusiones, transposiciones, escrituras)” (MENEGALDO, 2019), y el libro *H. P. Lovecraft in Popular Culture: The Works and Their Adaptations in Film, Television, Comics, Music and Games* (SMITH, 2006) y la tesis doctoral *H. P. Lovecraft and the Modernist Grotesque* (MARTIN, 2008).

biomecánica artística que Carlos Arenas, el mayor estudioso de su obra, comenta en los siguientes términos: «En el desarrollo de este concepto juega con la fusión del mundo biológico y el tecnológico que da lugar a unos seres fantásticos y surreales a los que llamará *Biomecanoides*, metáforas visuales de la condición humana *fin de siècle* [en referencia al siglo xx]» (2002: 325-326). Dice el psiquiatra Stanislav Grof respecto a los biomecanoides de Giger: «Sería difícil encontrar una palabra mejor para describir el *Zeitgeist* del siglo xx, caracterizado por un asombroso progreso tecnológico, que ha esclavizado al hombre moderno en una simbiosis mutua con el mundo de las máquinas» (citado en Arenas, 2005: 624). Sin duda, Giger es uno de los máximos exponentes de la Nueva Carne preconizada por David Cronenberg en películas como *Videodrome* (1983), así como de la cibercultura de los 90 en particular y de la posmodernidad en general, situándose entre aquellos directores de cine y artistas alineados con lo antinatural, lo extraño, lo extremo, lo exógeno y lo radical, como Clive Barker, Joachim Luetke, Joel-Peter Witkin, David Ho o J. K. Potter.

Lo biológico y lo mecánico en el arte de Giger se entrelazan en una fórmula particular de trabucación de elementos,²⁸³ la fusión. Tal mezcla de elementos es evidente en el ciclo vital del ser que da título al film: desde el huevo o capullo en el cual se aloja el *facehugger* (“abrazacaras”) que deposita en el cuerpo del infortunado anfitrión la larva *chestbuster* (“revientapechos”), segundo estadio del ciclo, hasta el estado adulto, el *alien* depredador, destructor y parasitario dispuesto a volver a iniciar el ciclo en un inacabable círculo de vida sembrada en muerte inmisericorde –círculo, por cierto, representado en la obra de H. R. Giger *Jeroglíficos* (*Hieroglyphics*, 1978; Giger Museum, Gruyères) [Fig. 276]–, cada momento de este monstruo está marcado por una imagen de trabucación basada en la fusión y el contraste –incluso el final del ser en el film de Scott se cierra con la confrontación última entre la bella y la bestia, siendo ella la teniente Ripley interpretada

²⁸³ Una fórmula que a Hans Ruedi Giger le vale el éxito como creador de una forma de ver el cine de ciencia ficción: «Film department: HR Giger is a household name, best known for his Oscar-winning designs for Ridley Scott’s masterpiece, *Alien*. Those designs’ baroque functionality contrasted the era’s prevailing style, the slick, superheroic sterility *Star Wars* exemplified. His new look took the world by storm, becoming a standard style often appropriated to within a hair’s breadth of illegality» (PETROS, 2001: 57). Sin embargo, tal como señala Carlos Arenas, se trata de un éxito no exento de contrapartidas: «La película se estrenó en 1979, y supuso un inmediato éxito de crítica y público que catapultaron a *Alien* y a Giger hacia la fama. Las consecuencias de este éxito marcaron la futura carrera de Giger y producirán ambivalencias como, por una parte extender su arte y su obra por todo el mundo, y por otra, el rechazo institucional y de los museos a realizar exposiciones sobre él. Desde entonces se le asocia como diseñador de cine y se le etiquetará como pintor de lo macabro» (2005: 93-94).

por Sigourney Weaver [Fig. 277]–.²⁸⁴ Define así Ana Casas –a partir de Noël Carroll– lo que aquí asumimos como planteamiento visual:

la “fusión” en tanto está vivo y muerto a la vez (el fantasma, el vampiro, el zombi, la momia), se confunden en él especies diferentes (el hombre lobo, los insectos humanoides, los habitantes de la isla del doctor Moreau), es completo e incompleto (la mano animada de *La familia Addams*), posee forma y es simultáneamente informe (*The Blob*) (2018: 8).



Fig. 276. H. R. Giger, *Jeroglíficos* (1978).

Fig. 277. *Alien* (dir. Ridley Scott, 1979).

Otros ejemplos de arte fantástico en esta misma estela son los que ofrecen el escenógrafo e ilustrador romano Domenico Gnoli en 1968 *Bestiario Moderno, o Cos'è un mostro* –en la línea del ya citado bestiario *El libro de los seres imaginarios* (1967) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero–, lleno de hibridaciones del tipo aludido por Casas, mientras que el escultor brasileño Henrique Oliveira trabaja con frecuencia trabucando la apariencia de consistencia e incluso de la naturaleza de sus objetos; es el caso de las dos mitades de la mesa presentada en *Meiosis* (*Meiose*, 2014; col. particular) [Fig. 278], donde la parte por la que se han separado cada uno de los segmentos toma un aspecto blando e informe, mucho más propio de la división celular a la que alude el título que a un objeto tan cotidiano como una mesa. En el caso de Domenico Gnoli, además de tratarse de hibridaciones que no son las clásicas de la mitología o el folklore, lo imposible

²⁸⁴ «El alienígena logra refugiarse en la nave auxiliar y hace su aparición cuando la protagonista comienza a desnudarse tranquilamente, creyéndose a salvo: es una de las más bellas escenas tipo “la bella y la bestia” de la historia del cine y “absolutamente moderna”, como hubiera querido Rimbaud» (SAVATER, 1980: 33).

de cada uno de los protagonistas se acentúa al quedar contrastadas sus figuras con entornos absolutamente cotidianos: así, el inquietante pez con rostro humano toma un baño en un aseo que podría estar en cualquier rincón de Milán, Brooklyn o Madrid [Fig. 279].



Fig. 278. Henrique Oliveira,
Meiosis (2014).



Fig. 279. Domenico Gnoli, s/t (pez-rostro)
(*Bestiario moderno*, 1968).

Afirma Louis Vax que «Lo fantástico hace coexistir lo que no puede encontrarse reunido» (1973: 28-29); lo que no puede estar junto en un mundo en el que ello sea imposible, como es el caso de los seres de Calvino en la ciudad de Teodora²⁸⁵ o muchos de los recopilados por Borges y Guerrero en su bestiario. En la misma línea, Marcel Brion advierte que no son lo mismo los híbridos surgidos de la reunión de miembros, partes o animales heterogéneos, como sucede en algunos dibujos de Leonardo da Vinci, y los híbridos que tan solo son verosímiles en la realidad de otro mundo, como *La flor del pantano* (*Fleur de marécage*, 1885; col. particular) de Odilon Redon (BRION, 1989: 44) [Fig. 280]. Esta consideración, nos lleva recordar que este tipo de imágenes en las que el monstruo híbrido forma parte de un mundo donde su mezcla es posible, como es el caso

²⁸⁵ En el capítulo “Las ciudades escondidas. 4” de la obra ya citada *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino describe la urbe de Teodora, de la que sus habitantes han conseguido desterrar todos los seres no humanos, desde los pájaros, las ratas y los insectos hasta los microbios; sin embargo, y en un sesgo típicamente fantástico, la descripción concluye con la reaparición imposible y amenazadora de otro tipo de seres, los de la imaginación: «Las esfinges, los grifos, las quimeras, los dragones, los hircocervos, las arpias, las hidras, los unicornios, los basiliscos, volvían a tomar posesión de la ciudad» (2015: 167). Estas criaturas, pobladoras habituales de los escenarios maravillosos, se convierten en fantásticas cuando, como es el caso, su presencia no es posible en el mundo diegético en el que irrumpen.

de la mitología, por ejemplo, entran en la categoría del arte maravilloso. De este modo, una *Dafne* como la de Pyke Koch (1948; Museum Voorlinden, Wassenaar) [Fig. 281], por inquietante que pueda resultar –especialmente si la comparamos con formalizaciones clásicas del célebre episodio referido por Ovidio en sus citadas *Metamorfosis* como la de Gian Lorenzo Bernini (1622-1625, Galería Borghese, Roma), durante el Barroco–, no es una obra fantástica, sino maravillosa.²⁸⁶

Por otro lado, es importante tener en cuenta si la trabucación forma parte de un dispositivo visual y expresivo que nada tiene que ver con la voluntad fantástica de poner en crisis la realidad convencional. Al respecto contamos con un caso que, pese a muy particular, resulta ilustrativo en cuanto a los límites de las hibridaciones fantásticas en general; nos referimos al retrato que Pablo Ruiz Picasso realiza a Françoise Gilot: *Mujer Flor* (*Femme Fleur*, 1946; col. particular) [Fig. 282]. Ernst H. Gombrich cita a la propia retratada explicando que el artista le dice: «No, no es en absoluto tu estilo, un retrato realista no te representaría en forma alguna» (2011: 44). A partir de tal premisa, Gilot se convierte mediante los pinceles de Picasso en una estilizada y esquemática flor azulada con rostro serio y enigmático.²⁸⁷ Explica Gombrich: «Buscó a tientas la solución de una ecuación entre vida e imagen y, como el retratista convencional, intentó resolverla jugando con la interacción entre forma y expresión» (2011: 46). Este es un buen ejemplo de obra que, pese a no poderse decir que sea naturalista, parte claramente de la voluntad de representación figurativa –aunque distorsionada– de la realidad.

²⁸⁶ Así, a parte de la consideración ontológica que pueda tener el ser en cuestión en el mundo diegético, existen otros aspectos que pueden determinar, o no, su fantasticidad. Ante este tipo de monstruosidades es importante establecer, por ejemplo, si nos encontramos ante metáforas visuales relacionadas con concepciones animistas, panteístas o, de entre otros sistemas de pensamiento, los Naturphilosophen del romanticismo alemán, por ejemplo.

²⁸⁷ «Picasso recordó súbitamente que Matisse había hablado de hacerme un retrato con cabellos verdes y le gustó la idea; “Matisse no es el único que puede pintarte con los cabellos verdes”, dijo. A partir de ese momento los cabellos se desarrollaron en forma de hoja, y así después el retrato pasó a adoptar una simbólica estructura floral. Trabajó en los senos siguiendo el mismo ritmo curvilíneo. Durante todas estas fases la cara siguió siendo bastante realista. Parecía no acomodarse al resto. La estudió durante un momento. “En esta cara debo introducir una idea diferente –dijo–. Aunque tu cara es un óvalo bastante alargado, para poder mostrar su luz y su expresión es preciso que la convierta en un óvalo muy abierto. Compensaré su longitud dándole cuerpo con un color frío, el azul. Será como una pequeña luna azul.” / Pintó de azul cielo una hoja de papel y empezó a recortar formas ovaladas que se correspondían de varias maneras y grados con esa concepción de mi cabeza: en primer lugar, dos que eran perfectamente redondas; después, tres o cuatro más acordes a su idea de darles una forma abierta. Cuando acabó de recortarlas, trazó en cada una de ellas unos pocos signos para los ojos, la nariz y la boca. Luego los fijó al lienzo con una chincheta, una tras otra. Situándolas algo más arriba o abajo, más hacia la izquierda o la derecha, en función de sus deseos. Ninguna de ellas le pareció realmente adecuada hasta que llegó a la última. Tras haber probado todas las restantes en diversos puntos del cuadro, supo dónde quería que estuviera colocada, y cuando la aplicó al lienzo, la forma parecía acomodarse totalmente al lugar exacto en que la había colocado. Era absolutamente convincente. La encoló al lienzo húmedo y dijo: “Ahora, éste es tu retrato”» (Gilot citada en GOMBRICH, 2011: 44-46).

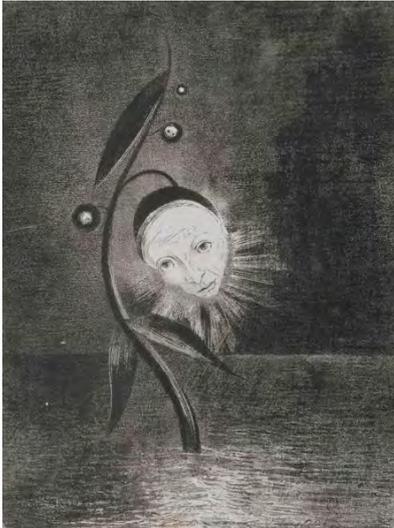


Fig. 280. Odilon Redon, *La flor del pantano* (1885).

Fig. 281. Pyke Koch, *Dafne* (1948).

Fig. 282. Pablo Ruiz Picasso, *Mujer Flor* (1946).

De nuevo con *Alien*, Fernando Savater es escueto, aunque efectivo, a la hora de describir la fusión en el abrazacaras: «un extraño ser, con algo de cangrejo y algo de pulpo» (1980: 33). Por su parte, Antonio Rentero se explaya algo más a la hora de describir la repulsiva mezclanza:

de reminiscencias innegablemente sexuales pero además incómodamente híbridas al asumir unas aletas laterales a modo de monstruosos labios mayores que se acoplan al rostro del infortunado con una protuberancia fálica que se introduce forzando la voluntad de la víctima a través de su garganta con el fin de depositar en el estómago (ese útero sí lo tenemos ambos sexos humanos) el embrión que se nutrirá de su huésped hasta el momento del violento parto.

Para terminar de ajustar (literalmente) el acoplamiento, un largo tentáculo se enrosca en torno al cuello (cuánto gustan los tentáculos en la iconografía lovecraftiana) y la presa queda aún más atrapada en este abrazo despojado de todo romanticismo pero no carente de pasión cuando se añaden unas patas que pueden pertenecer perfectamente a cualquier criatura presente en una mariscada y que se aferran a la cabeza reforzando la violenta coyunda (2017: 150).

La cuestión sexual no es baladí, ya que, tal como apunta Carlos Arenas, además de la biomecánica, la relación entre el nacimiento, el sexo y la muerte es el otro gran eje del trabajo del artista H. R. Giger (2002: 327-328; 2005: 50-51) que, recordemos, está en la base visual de la abominación del film de Ridley Scott y que, de hecho, es el primero

que, mediante sus pinturas, imagina el espantoso ciclo vital del xenomorfo.²⁸⁸ Más allá de la imposible mezcla entre molusco bivalvo, cefalópodo, crustáceo y quién sabe qué más –el guion de *Alien* lo define con prístina economía: «A maze of complicated biology» (O'BANNON, 2000: 76)–, la fusión entre la genitalidad de la hembra –esa especie de labios, reminiscencia de la castradora *vagina dentata* de los surrealistas– y la del macho –la trompa fálica, exigente en su demanda de penetración–, dejando a un lado la idealizada imagen del andrógino alquímico, tradicionalmente es vista como absoluta monstruosidad. Es el caso de las inquietantes esculturas de los hermanos Jake y Dinos Chapman, en las que a maniquíes ominosamente asexuados se les unen protuberancias en lugares insospechados en los que el dimorfismo sexual se convierte en algo distinto –estas sorpresas surgen como represiones que brotan traumáticamente cuando menos se las espera–; así sucede en *Aceleración de cigoto, modelo libidinal desublimado biogenético [ampliado x 1000]* (*Zygotic Acceleration, Biogenetic Desublimated Libidinal Model [Enlarged x 1000]*, 1995) [Fig. 283], donde, además, se dan otros elementos monstruosos, como la pérdida de identidad, la idea de enjambre, etc.



Fig. 283. Jake y Dinos Chapman, *Aceleración de cigoto* (1995).

Por su parte, Pilar Pedraza recuerda otro ejemplo paradigmático en el film *Rabia* (*Rabid*, dir. David Cronenberg), donde la protagonista Rose (Marilyn Chambers) es

²⁸⁸ Antonio Rentero encuentra paralelismos entre la terrible forma en que el alienígena deposita sus larvas y la narración “El horror de Dunwich” (“The Dunwich Horror”, 1929) de H. P. Lovecraft cuando Yog-Sothoth insemina a una mujer humana (2017: 150). En una carta de H. P. Lovecraft dirigida a James F. Morton fechada el 27 de abril de 1933, Yog-Sothoth aparece como uno de los más antiguos miembros de las Razas Primordiales (KLINGER, 2017: 952).

salvada de un terrible accidente en la carretera mediante técnicas experimentales que la convierten en un Otro sexualmente monstruoso y portador de enfermedades porque «ha vuelto de la nada [...] con un pene bajo el brazo. Es rojo, sangriento, y sale de una llaga vertical en la axila en forma de vulva, lo que caracteriza al conjunto como una especie de aparato genital hermafrodita» (2004: 361). Lola Robles, en su texto “Transmonstruxs: Transexualidad, transgenerismo y androginia en la literatura fantástica” explicita la cuestión sin ambages, poniendo de manifiesto hasta qué punto la ficción puede ser un acicate contra miedos tan injustificados como la transfobia:

Si nos atenemos a la definición más básica, la de monstruo como una producción contra el orden de la naturaleza, trans e intersexualidad entrarían ahí [...]. Claro que lo que se iguala es lo “normal” = lo frecuente = lo natural, y todo ello pasa a ser lo normativo, lo correcto, lo prescriptivo, y lo infrecuente es entonces anormal = anómalo = patológico (2015: 180).²⁸⁹

En *Alien*, la culminación de la aborrecible sexualidad del ser protagonista es el nacimiento de la larva: otra fusión, en este caso entre un parto y un descuartizamiento:

La segunda etapa, larvaria, comienza con el parto más violento imaginable cuando una especie de gusano de violenta cabeza e incipientemente amenazadoras mandíbulas se abre paso a través del “vientre de alquiler” desgarrando la carne para salir al mundo exterior, acabando con la vida de su “madre” y haciendo buena su denominación de *chestbuster* (reventador de pecho) (RENTERO, 2017: 150).

Es interesante señalar en este punto como Ron Cobb, *concept artist* de la película, diseña el alienígena en su fase de nacimiento o revientapechos a partir de la obra de Giger, pero también inspirándose en la pintura de Francis Bacon *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, c. 1944; National Gallery, Londres) [Fig. 284], una de las cumbres del pesimista existencialismo

²⁸⁹ La trabucación del sexo resulta especialmente siniestra en diversos momentos históricos. Entre ellos, destaca el siglo XIX. En 1882 Pedro A. de Alarcón publica su narración fantástica “La mujer alta”, subtitulada “Cuento de terror”, donde uno de los elementos que el autor destaca como disruptivos es la ambigüedad sexual de la aparición quizá sobrenatural que atormenta al protagonista: «Igual efecto producía el paño de vistoso percal que adornaba su cara, comparado con aquella nariz de tamar, aguileña, masculina, que me hizo creer un momento (no sin regocijo) si se trataría de un hombre disfrazado...» (1991: 114). De hecho, trabucar lo masculino y lo femenino es motivo incluso para convocar a la autoridad: «En eso vi aparecer a un sereno por la calle del Caballero de Gracia, y lo llamé sin desviarme de mi sitio: díjele, para justificar la llamada y excitar su celo, que en la calle de Jardines había un hombre vestido de mujer; que entrase en dicha calle por la de Peligros, a la cual debía dirigirse por la de la Aduana; que yo permanecería quieto en aquella otra salida y que con tal medio no podría escapársenos el que a todas luces era un ladrón o un asesino» (1991: 117-118). V. el artículo “El género femenino como elemento amenazante: «La mujer alta», de Pedro Antonio de Alarcón, y «La mujer sin cara», de Emilio Carrere” (BEN SLAMA, 2016).

de uno de los artistas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, cuyo pensamiento está tan en consonancia con Giger y Lovecraft, por mucho que no podamos calificar su obra como fantástica; dice Francis Bacon, citado por Gilles Deleuze: «Siempre he estado muy impresionado por las imágenes relativas a mataderos y a piezas de carne, y para mí están ligadas estrechamente a todo lo que es la Crucifixión... Es seguro, somos piezas de carne, somos osamenta en potencia» (2009: 32).



Fig. 284. Francis Bacon, *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* (c. 1944).

Tampoco se zafa de la fusión en su estado adulto el monstruo. Primero en palabras de Fernando Savater, y a continuación según Antonio Rentero:

negro reptil insectiforme con sus dientes de cepo chorreante, la perfección plástica del robot, con su sangre amarillenta y su ira espasmódica. La perfección de cada detalle es lo que en *Alien* da que soñar [...] y aún más da qué sentir, hace palpitar (SAVATER, 1980: 33).

Y finalmente el aterrador resultado evolutivo de este ser, más allá de su aspecto de pesadilla, con protuberancias incomprensibles que en nada dificultan su agilidad asombrosa y su silenciosa predisposición a aparecer por sorpresa donde menos se le espera, es que su etapa adulta se basa en el ansia devoradora y en la dificultad añadida de combatirlo al contar con una sangre con las mismas propiedades que el más corrosivo de los ácidos. Viscosidad y amenaza en una misma sustancia que una vez más desafía los límites de nuestra comprensión (RENTERO, 2017: 150).

El alienígena, tanto en su fase de abrazacaras, como en la de revientapechos y en la de adulto, constantemente ve su aspecto reforzado por otro de los tipos de trabucación

que identificamos a partir de los motivos de impureza monstruosa destacadas por Noël Carroll y reseguídos por Ana Casas:

la «metonimia terrorífica» en aquellos casos en los que determinados elementos enfatizan la naturaleza impura y repugnante de la criatura monstruosa asociando a dicho ser entidades y objetos que en sí mismos resultan repulsivos y fóbicos, como ciertas partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y toda forma de inmundicia (en las encarnaciones clásicas de Drácula, este aparece unido a seres que se arrastran por el suelo) (CASAS, 2018: 9).

Efectivamente, las viscosidades, los ácidos, la sangre, la inmundicia e incluso la evocación de una calavera humana en parte de esa cabeza terrible del monstruo son elementos que, metonímicamente, refuerzan el aspecto fantástico del ser.

Otro de los motivos de impureza que relacionamos con formas de trabucación es la masificación que descubriremos en películas posteriores, cuando asistimos perplejos a nidos con millares de xenomorfos como los de la Colonia LV-426 en *Aliens: El regreso* (*Aliens*, dir. James Cameron, 1986) –aquí con gigantesca reina paridora incluida– y del Planeta 4 en *Alien: Covenant* (dir. Ridley Scott, 2017):

la “masificación” cuando el monstruo no es una figura individual, sino que surge de la agrupación de seres, como los enjambres inmensos (*Cuando ruge la marabunta*) o las masas monstruosas (el zombi resulta terrible sobre todo cuando ataca en grupo) (CASAS, 2018: 9).

La trabucación relacionada con la magnificación en el caso del extraterrestre de la saga comentada –de nuevo, explicitada escuetamente en el guion del primer film: «The Alien. / Now seven feet tall» (O'BANNON, 2000: 110)– requiere algunos argumentos adicionales que, además, nos permiten profundizar sobre el alcance del desorden monstruoso en relación a lo fantástico. Continuando con la categorización de Noël Carroll: «la “magnificación” en la medida en que se ven aumentados los poderes o características propias de criaturas existentes (King-Kong, *Tiburón*), en especial aquellas que nuestra cultura considera impuras o repugnantes, como arañas, insectos, pulpos u hormigas» (CASAS, 2018: 9). No habría nada raro en una imagen sobre una ballena varada en la playa, como tampoco en cualquier imagen de una langosta, pongamos por caso, en cualquier restaurante de la costa de Maine; sin embargo, cuando lo que contemplamos es *La langosta varada* (*The Stranded Lobster*, 1910; Davison Art Center, Wesleyan University) de Richard Müller [Fig. 285], se hace evidente cómo la magnificación permite articular imágenes-rotura que llevan fácilmente desde la desazón al terror absoluto.



Fig. 285. Richard Müller,
La langosta varada (1910).

A diferencia de otros modos de representación, en los que el tamaño tiene que ver con cuestiones simbólicas, religiosas o políticas —es el caso de la perspectiva jerárquica aplicada en el antiguo Egipto o en el arte tardoantiguo romano y el Románico, consistente en representar los elementos y las figuras tan grandes como requiere su importancia—, en el arte occidental desde el Renacimiento una forma de reproducir la realidad, afortunada en cuanto a su alcance e influencia, ha sido la perspectiva matemática, donde todo tiene un tamaño u otro en función de la relación entre sus medidas absolutas y las distancias que lo rodean:

La perspectiva central constituye un modelo ilusionista, destinado a simular un espacio tridimensional representado en una superficie plana, gracias principalmente a los tamaños aparentes de las figuras que decrecen con la distancia y a la convergencia de las líneas longitudinales paralelas en un punto de fuga en el horizonte, a la altura de los ojos del pintor y del observador de la imagen (GUBERN, 2003: 31).

En este sistema, por grande que sea algo, si está lejos, se ve más pequeño. Justo lo contrario que sucede con este personaje creado por Michael Ende para la novela de corte maravilloso *Jim Botón y Lucas el maquinista* (*Jim Knopf und Lucas der Lokomotivführer*, 1960), que en la siguiente conversación reflexiona sobre la apariencia y la convención:

—Bien —aclaró el señor Tur Tur—, conmigo sucede lo contrario. Eso es todo. Como más lejos estoy, más grande parezco y cuanto más me acerco, más se ve mi verdadera estatura.

—Usted quiere decir —preguntó Lucas—, que no se vuelve pequeño cuando se aleja. ¿Y que no es usted un gigante cuando está lejos, sino que sólo lo parece?

—Exacto —contestó el señor Tur Tur—. Por eso he dicho que soy un gigante-aparente. De igual modo a las demás personas se las podría llamar enanos-aparentes, porque de lejos parecen enanos aunque no lo sean (1988: 125).

Y precisamente lo contrario que sucede con tantos artistas que, al contravenir la convención visual de la perspectiva, trabucan la imagen hasta convertirla en imagen-

rotura. Sea de forma sutil, como sucede con esos extraños jovencitos pintados por Philipp Otto Runge, *Los niños Hülsenbeck* (*Die Hülsenbeckschen Kinder*, 1805-1806; Hamburger Kunsthalle) [Fig. 286], gigantescos en comparación con la valla de madera, o drásticamente, como en la escultura de Charles Ray *Romance familiar* (*Family Romance*, 1993; Museum of Modern Art, Nueva York) [Fig. 287], jugar con el tamaño es una forma de trabucación que convierte en monstruoso incluso algo tan dulce como la infancia. Lo saben bien artistas como Ron Mueck, que con enormes esculturas como *Niño* (*Boy*, 2000; ARoS Aarhus Kunstmuseum) y *Una niña* (*A Girl*, 2006; National Galleries of Scotland, Edimburgo) conjuga la vulnerabilidad natural de un jovencito o una recién nacida con unas dimensiones ciclópeas que los convierten en monstruos capaces de romper con todo lo esperado de la realidad. En la misma línea pinta a sus enormes chicos Jean-Pierre Roy –no confundir con Pierre Roy, adalid de lo fantástico para muchos investigadores del ámbito germánico–.



Fig. 286. Philipp Otto Runge, *Los niños Hülsenbeck* (1805-1806).

Fig. 287. Charles Ray, *Romance familiar* (1993).

Es interesante destacar los vínculos entre la imagen-rotura de la categoría estética de lo fantástico con el género de la ciencia ficción, que vive épocas especialmente fértiles en lo tocante a los cambios de tamaño. Los años 50, por ejemplo, dejan numerosas películas en las que, a través de seres magnificados –con frecuencia, insectos (v. MARIÑO PÉREZ Y MENDOZA ALMERALLA, 2006)–, se conjuga el miedo suscitado por la energía nuclear y la radioactividad. Las secuelas de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945, la escalada de la Guerra Fría y las pruebas nucleares en

los Estados Unidos hacen mella en la confianza de la población: *La humanidad en peligro* (*Them!*, dir. Gordon Douglas, 1954), *Surgió del fondo del mar* (*It Came from Beneath the Sea*, dir. Robert Gordon, 1955), *Tarántula* (*Tarantula*, dir. Jack Arnold, 1955), *El monstruo alado* (*The Deadly Mantis*, dir. Nathan Juran, 1957), *Beginning of the End* (dir. Bert I. Gordon, 1957) o *El ataque de los cangrejos gigantes* (*Attack of the Crab Monsters*, dir. Roger Corman, 1957) son ejemplos estadounidenses, pero no se puede olvidar que otras cinematografías también se ocuparon de la cuestión, como la japonesa y su icónico *Godzilla* (ゴジラ, dir. Ishiro Honda, 1954).

En la serie *Fallen from sky* (2009-2015) [Fig. 288], Oscar Seco muestra enormes pájaros muertos caídos del cielo entre ruinas de edificios, comparativamente, a una escala totalmente desproporcionada. En esta serie de pinturas, dibujos y serigrafías el artista madrileño reconoce la influencia visual de pintores barrocos como Frans Snyders y Pieter Claesz o rococós como Jean Siméon Chardin, así como referentes literarios de la ciencia ficción y fantasía entre los que se encuentran J. G. Ballard, H. G. Wells –*El alimento de los dioses* (*The Food of the Gods and How It Came to Earth*, 1904)– y Mijaíl Bulgákov –*Los huevos fatales* (*Роковые яйца*, 1924)–.



Fig. 288. Oscar Seco, *Caídos del cielo* (2014).

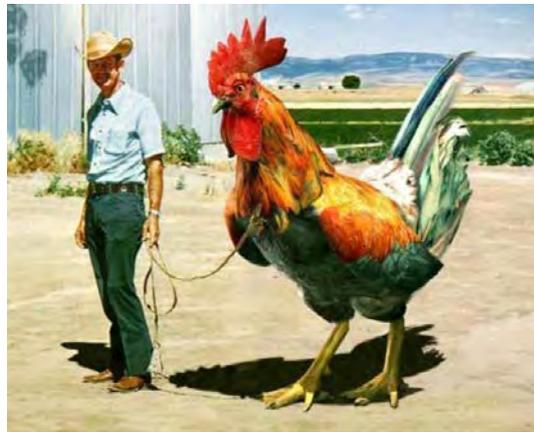


Fig. 289. Arne Hendriks, *El increíble hombre menguante* (c. 2011).

En sentido contrario, fantásticas son las imágenes de las personas encogidas hasta una sexta parte de su tamaño original en el film de Tod Browning *Muñecos infernales* (*The Devil-Doll*, 1936), especialmente si se tiene en cuenta que mientras no están cumpliendo las perversas órdenes del protagonista –el preso fugado sediento de venganza

Paul Lavond (Lionel Barrymore)– se mantienen inertes como hermosos y siniestros muñecos. Así, esta obra de ciencia ficción²⁹⁰, en la imagen de estos desdichados, echa mano de la categoría estética de lo fantástico por diversos motivos: el cambio de tamaño, lo orgánico con aspecto de inorgánico, la muñeca viva, etc. El cambio de tamaño se debe al delirante intento de una pareja de científicos de acabar con la escasez de recursos en el planeta reduciendo de tamaño a todos sus habitantes; dice Marcel (Henry B. Walthall): «Piense en ello, Lavond: toda criatura viviente... reducida a una sexta parte de su tamaño, ¡igual que sus necesidades físicas! ¡Seis veces más de sustento para todos!». En la misma línea se desarrolla el proyecto artístico y especulativo *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Arne Hendriks, desde 2011) [Fig. 289], que

alude directa e indirectamente a la siniestra y desacreditada ideología de la eugenesia. [...] *El increíble hombre menguante* confiere aún más extrañeza a este territorio al proponer una narrativa neoeugenésica que vuelve del revés los objetivos de esta ideología. En vez de intentar ser una especie más corpulenta o dominante, ¿cómo sería una humanidad más pequeña y con menos necesidades de consumo? (VV.AA., 2015: 114).

Esta propuesta de Arne Hendriks, a caballo entre el arte y la investigación científica, debe su nombre a la película homónima de 1957 y dirigida por Jack Arnold que, siendo también otro insigne título de la ciencia ficción, nos lega algunas de las imágenes más perturbadores del cambio de tamaño de un ser humano, como la lucha entre el empequeñecido Scott Carey (Grant Williams) y una araña.

Si *La gigante* (*The Giant*, 1992; The Broad, Los Angeles) [Fig. 290] de Jeff Wall resulta desasosegante fantástica, los diminutos protagonistas del grabado de Carl Wilhelm Kolbe *Yo también estuve en Arcadia* (*Auch ich war in Arkadien*, 1801; Museum of Fine Arts, Houston) [Fig. 291] parece que también presentan un cambio de tamaño que debería inquietar. Sin embargo, la segunda imagen, por bucólica y gracias a un título de cuyas resonancias el espectador tampoco puede zafarse, no presenta una imagen-rotura. La trabucación, para que sea fantástica debe romper con el orden de la realidad convencional.

²⁹⁰ Peter Nicholls, en *La ciencia en la ciencia ficción* (*The Science in Science Fiction*, 1976), afirma: «Las leyes de la naturaleza no pueden ser quebrantadas, pero es posible, en algunas circunstancias más bien extrañas, doblarlas un poco o dar un rodeo para eludirlas. Si esto puede llegar a ocurrir o no alguna vez en la vida real es otro asunto» (1991: 146). Ese «otro asunto», por supuesto, es el que concierne al género de la ciencia ficción, pero también a la categoría estética de lo fantástico, y no tanto por los motivos concretos y detallados según los cuales la ciencia puede invalidar lo visto en tantas películas, series de televisión y novelas (v. también PONT Y MORENO LUPIÁÑEZ, 1996), sino por lo que tiene de caótico atentado hacia el orden cósmico.

La imagen-rotura fantástica es la irrupción del caos en el cosmos. Como señala Louis Vax, en lo fantástico no hay lugar para la utopía: en primer lugar, porque los planteamientos utópicos exigen un desplazamiento respecto del mundo propio, y, en segundo lugar, porque lo hace sin miedo alguno (1973: 16-17), dos aspectos incompatibles con lo fantástico.



Fig. 290. Jeff Wall, *La gigante* (1992).



Fig. 291. Carl Wilhelm Kolbe, *Yo también estuve en Arcadia* (1801).

Allá donde Gérard Lenne plantea como dicotomías constantes en lo fantástico algunas de las que a menudo se explotan desde la perspectiva de la monstruosidad –vida / muerte, bien / mal, instinto / razón, antropomorfismo / bestialidad, naturaleza / ciencia, humano / mecánico (1974: 25)–, Fernando Savater focaliza su mirada en el film *Alien* y establece entre sus principales elementos una gradación entre lo natural y lo artificial –«*natural*: lo nacido por sí y que tiene su propio modo de ser, ajeno al propósito humano; *artificial*: aquello cuyo ser consiste en servir al hombre, lo que es herramienta o invención humana» (1980: 34)–, señalando en ellos el factor de monstruosidad (M)²⁹¹: el gato –«la naturalidad reconciliada»–, los tripulantes humanos de la nave *Nostromo* –«la naturalidad conflictiva»–, el xenomorfo –«la naturalidad aniquiladora» (M)–, la nave *Nostromo* –«lo

²⁹¹ «Por supuesto que aquí seguimos fieles a planteamientos más o menos de sentido común y por tanto, en buena medida, aristotélicos. Para Aristóteles, la categoría de lo monstruoso se recorta paralelamente a lo natural sin caer en lo artificial; el monstruo va contra la naturaleza, en el sentido de que se desvía de sus fines armónicamente establecidos y captados por la razón humana, pero se desvía espontáneamente, de por sí, sin por ello caer en lo artificial ni conformarse en modo alguno a los designios humanos» (SAVATER, 1980: 34).

artificial naturalizado»–, la nave alienígena –«lo artificial inexplicable» (M)–, y el robot –«lo artificial como simulacro» (M)– (1980: 34-37). Dentro de esta gradación, la explicación de Savater sobre «la naturalidad aniquiladora» monstruosa del extraterrestre, tal como se puede apreciar en el siguiente extracto, coincide de pleno, por un lado, con su adscripción a la trabucación según la magnificación, y por el otro con esa afrenta ontológica hacia los límites de la realidad que supone lo fantástico:

En principio pudiera suponerse que el alienígena es más natural que los tripulantes y tanto al menos como el gato: pero aquí entra en cuenta lo que antes llamé el factor de lo monstruoso, que convierte al alienígena en algo naturalmente antinatural según el dictamen aristotélico. Este criterio de lo monstruoso descubre la íntima contradicción del concepto de «natural», definido como lo ajeno a los propósitos del hombre pero cargado de las suficientes connotaciones positivas como para que parezca hacerse natural cuando dicho alejamiento supera ciertos límites, digamos por ejemplo los de las capacidades cognoscitivas del hombre. Hay un tipo de perversidad intolerable –perversidad de propósitos hostiles o de extrañeza de condición– que hace que concedamos el título de naturalidad a regañadientes. El alienígena es demasiado malo y demasiado raro para ser plenamente natural, aunque no puede ser llamado artificial en modo alguno (en realidad es mucho menos artificial, mucho menos condescendiente con los propósitos del hombre que, por ejemplo, el gato). En último término, los hombres seguimos convencidos en nuestro fuero más interno de que los fines del universo coinciden con nuestras pautas de conocimiento o con nuestras expectativas (1980: 34).

Por último, en el robot Ash (Ian Holm) [Fig. 292], que actúa como simulacro siniestro, se encuentra el último tipo de trabucación identificado por Noël Carroll:

la “fisión”, cuando se funden, condensan o superponen elementos categorialmente contradictorios que se distribuyen en identidades diferentes, aunque metafísicamente relacionadas, como ocurre con la figura del doble o el hombre lobo (Dr. Jekyll y Mr. Hyde habitan el mismo cuerpo pero en diferentes tiempos, esto es, sus identidades no están fusionadas, sino secuenciadas) (CASAS, 2018: 8).



Fig. 292. *Alien* (dir. Ridley Scott, 1979).



Fig. 293. H. R. Giger, *Abandonado* (1978).

Pese a que nos concentramos sobre todo en la figura del monstruo, conviene recordar que, tal como sugerimos al inicio del presente apartado haciendo referencia a los paisajes de las series de televisión *Outcast*, *Preacher* y *Stranger Things*, la trabucación como recurso en la elaboración de la imagen-rotura del arte fantástico está presente tanto en los lugares como en los objetos y los escenarios. La nave alienígena del film de Ridley Scott –como ya sucede en los trabajos conceptuales previos de H. R. Giger; por ejemplo, en *Abandonado (Derelict, 1978; col. particular)* [Fig. 293]– es un magnífico ejemplo sobre cómo los lugares también pueden estar ligados a lo monstruoso: «En esta nave se despliega toda la imaginería gigeresca a gran escala: accesos vaginales a la nave, pasadizos biomecánicos y el piloto espacial fosilizado, incrustado en la silla de la carlinga de la nave» (ARENAS, 2005: 93).

Monstruosidad y lugar, tal como sucede en la etimología de la palabra croata *čudovište* (“monstruo”), «que en su etimología combina la noción del milagro con la del lugar, dicho de otro modo, designa el locus en el que ocurre el milagro que es en sí, “el signo” o “el mensaje divino”» (MATIĆ, 2015: 145-146). El propio espacio en el que se encuentran los repugnantes capullos de donde surgirá el abrazacaras de *Alien* participa de la misma trabucación en forma de fusión del xenomorfo: «La portentosa nave “orgánica” del planeta deshabitado, con sus desmesurados pasillos intestinales y el epitelio rojizo de sus paredes cóncavas o con su impresionante bodega-invernadero donde los capullos de monstruo esperan su oportunidad» (SAVATER, 1980: 33). En palabras de Antonio Rentero:

La cámara acompaña a los expedicionarios a través de una singular serie de estancias con paredes repletas de extraños relieves de aspecto semibiológico al tiempo que en una impresionante sala descubren uno de los iconos de la saga cinematográfica, los restos aparentemente fosilizados de un extraño piloto espacial que parece estar fusionado con los propios mecanismos que permitirían manejar la nave o un gigantesco cañón. De nuevo, como en los relatos del Solitario de Providence [Lovecraft], la naturaleza de lo que el protagonista contempla se escapa a su comprensión (2017: 152).

Ejemplos sobre la trabucación que convierte en monstruosos y fantásticos los espacios, los encontramos tanto en la arquitectura real, como en la literatura y en las artes visuales. La mansión Winchester (v. SCHUYT, 1980: 196-199), en California, es una muestra de lo primero:

Dice la leyenda que Sarah L. Winchester no pudo asimilar la culpa de convertirse en heredera de la compañía de armas que tantas vidas se había cobrado. Creyó firmemente que una maldición la acecharía y que espíritus malvados la perseguirían

el resto de sus días. Para evitarlo, dedicó toda su vida a construir una gran mansión con el fin de *contener* a esos espíritus. En 1884 la compró con unas 8 habitaciones y en 1922, el año de su muerte, ya contaba con más de 160 estancias. La forma arquitectónica de esa mansión refleja la obsesión de desorientar lo sobrenatural para que no llegase a ella, a través de la imitación de espacios físicamente imposibles –como escaleras que no llegan a ninguna parte (GARCÍA, 2015: 106).

La trabucación arquitectónica según la literatura ofrece múltiples y muy variados ejemplos, desde textos canónicos como el citado *Drácula* y su extraño castillo en los Cárpatos,²⁹² a otros más recientes, como la novela de Mark Z. Danielewski *La casa de hojas* (*House of Leaves*, 2000), donde el edificio protagonista es más grande por dentro que por fuera, pero, probablemente, uno de los ejemplos más paradigmáticos al respecto, sea la novela de Shirley Jackson *La maldición de Hill House*, ya citada:

Jackson dedica extensos pasajes a la descripción de la mansión y de la influencia que su peculiar forma arquitectónica (diabólica) ejerce en el comportamiento de quienes la habitan. La técnica de anamorfosis es fundamental para realzar la falta de simetría y la distorsión grotesca de las formas arquitectónicas por parte del arquitecto: «a maniac juxtaposition», «a badly turned angle», «a masterpiece of architectural misdirection» (GARCÍA, 2015: 112; las citaciones corresponden a JACKSON, 1999: 34-36).

Por lo que respecta a las artes visuales, investigadores diversos en el campo del arte fantástico se han ocupado de tantos artistas y obras en las que se da la trabucación a la que nos referimos. Así sucede en las obras del pintor Zdzisław Beksiński, «en donde seres que no alcanzan a ser humanos se funden en un espacio infinito y macabro» (DIAMANTINO VALDÉS, 2015: 322), y donde se trabucan los huesos con los vegetales, y lo biológico con lo pétreo. Un recurso similar es el que Marcel Brion identifica en los trabajos del grabador eslovaco France Mihelič. En el bosque encuentra a los *kurents*, personajes enmascarados que encarnan a genios del frío –por ejemplo, *El kurent muerto* (*Mrtvi kurent*, 1955; Umetnostna galerija Maribor) [Fig. 294]–:

Semblables à des troncs dénudés, qui se seraient mis en marche à travers la neige, les *kurents* portent des masques bizarres dont certains rappellent ceux des carnivals

²⁹² En la novela el propio conde expresa enigmáticamente la ambivalente naturaleza de su morada a un estupefacto Jonathan Harker que más tarde descubrirá que se encuentra en una suerte de prisión sin sentido: «Puede ir usted a cualquier parte del castillo que desee, excepto a las estancias cerradas con llave, en las que naturalmente no querrá usted entrar. Hay motivos para que las cosas sean como son, y si usted las viera como yo las veo y supiera todo lo que yo sé, es posible que las comprendiera mejor» (STOKER, 1994: 125). La citada adaptación televisiva de la BBC, estrenada en 2020, incide en esta idea mediante una laberíntica representación interior del castillo que en determinados momentos lo asimila a los espacios imposibles dibujados por M. C. Escher.

montagnards de Suisse et Allemagne, et d'autres, cornus comme le dieu Pan, d'immenses bois de cerf ou des ramures de branches par quoi ils s'identifient aux arbres et aux animaux (1989: 17).

Mundo raro también –antediluviano, fosilizado– el de Max Ernst en obras como la titulada muy adecuadamente *Paisaje con lago y quimeras* (*Paysage avec lac et chimères*, c. 1941; col. particular) [Fig. 295]. Lo mismo sucede en tantos paisajes y figuras pétreas en la obra de Antoni Pitxot. La trabucación entre elementos animales, vegetales, animados e inanimados son siempre la constante en el paisajismo fantástico.²⁹³



Fig. 294. France Mihelič, *El kurent muerto* (1955).



Fig. 295. Max Ernst, *Paisaje con lago y quimeras* (1941).

El sanguinario protagonista de la saga *Alien* es uno de los monstruos esenciales del cine, y, con el séptimo arte, de la visibilidad. Marta Piñol Lloret en su texto “Ser para ser vistos: La dimensión visual de los monstruos” pone el acento en esta característica visualidad desde la propia etimología de la palabra *monstruo*. Del latín *monstrum* “prodigio”, “maravilla”, pero también “advertencia divina”, ya que, según Cicerón, derivaría de *monstro*, “mostrar”; en opinión de Varrón, procedería de *moneo*, “advertir”; y, para San Agustín, de *monstrare*, “mostrar” (2015: 11-12, y 17). Al mismo tiempo, el

²⁹³ En los paisajes de artistas adscritos a la Escuela vienesa del Realismo fantástico –por ejemplo, *Caracol* (*Schnecke*, 1963; Galerie Karl Flinker, París) de Erich Brauner, *El pintor en su jardín* (*Der Maler in seinem Garten*, 1950-1960; col. particular, Viena) de Wolfgang Hutter, y *Piezas de jardín* (*Gartenstück*, 1960-1961; col. particular) de Anton Lehmden– resuena la misma fuerza y capacidad para sugerir lo misterioso que Marcel Brion encuentra en artistas del pasado como Matthias Grünewald, Lucas Cranach *el Viejo*, Leonhard Beck y Hans Burgkmair *el Viejo*. Brion se refiere, incluso, a otros en los que reconoce resonancias alquímicas, como Albrecht Altdorfer y Wolf Huber, pero sobre todo en las sorprendentes formaciones rocosas de Hercules Pieterszoon Seghers, ya en el s. XVII, en cuya personalísima técnica del grabado Brion encuentra anticipaciones incluso del expresionismo alemán del s. XX (1989: 14-16).

monstruo está ahí para recordarnos –para *enseñarnos*, para *hacernos visible*– dónde está la frontera entre lo Otro prohibido y la normalidad convencional (KNICKERBOCKER, 2015: 62), porque, tal como puntualiza Jeffrey Jerome Cohen en uno de los textos ya canónicos sobre el tema –“Monster Culture (Seven Theses)” (1996)–, «The monster polices de borders of the possible», siendo inevitablemente considerado «transgressive, too sexual, perversely erotic, a lawbreaker; and so the monster and all that it embodies must be exiled or destroyed» (1996: 12 y 16).

En tal proceso, el gran mérito consiste en hacer visible lo indecible, lo innombrable. Afirma Maria Beville en *The Unnameable Monster in Literature and Film* que el monstruo «is outside the limits of language and imagination» (2014: 10), más allá, por tanto, de lo que se puede pensar y de lo que se puede hacer imagen –decíamos al principio del presente apartado, precisamente, que lo monstruoso, en tanto que caos informe, se enfrenta al cosmos de las formas–. Y, sin embargo, ahí está el xenomorfo de *Alien*, apareciendo y desapareciendo como hace el rey de los vampiros en *Drácula* [v. p. 324] en esa intermitencia entre la aparición-*epíphasis* y la desaparición-*aphánisis*, en un ejercicio de imagen-rotura que, mediante la radical irrupción de lo imposible, pone en movimiento el miedo de lo fantástico. Volviendo a Beville, plantea la autora que los géneros que revelan inherente preocupación por los monstruos y lo irrepresentable, «In offering encounters with alternate realities, Other, and unimaginable worlds, these genres present a rupturing of the Real and pose important questions dealing with both ontology and epistemology» (2014: 11). En otras palabras, lidiar con el monstruo es un desafío, no tanto en las persecuciones diegéticas dentro de un carguero comercial espacial, como en lo que implica de fricción con lo que sabemos, creemos y aceptamos, con esa “legalidad” –utilizando la expresión de Susana Reisz– en la que creíamos estar seguros.

En *Alien*, el naturalismo de la nave Nostromo y sus tripulantes, pese a pertenecer a un mundo futuro tecnológicamente más avanzado, tan cercanos y creíbles gracias a sus contradicciones y vulnerabilidades, en contraste con ese peligroso ser construido mediante la trabucación como imposible que, pese a todo, está ahí, a la vista, es un imposible real en total colisión con una realidad en la que nada presagiaba su irrupción. Por supuesto, «*Monstruo* es un término que recoge tantos significados como reacciones» (ACHÓN LEZAUN, 2015: 291-292), pero siempre reclama una reacción por nuestra parte, porque su presencia jamás es gratuita:

La figura del monstruo, por lo tanto, sigue interpelándonos. Como lleva sucediendo desde sus inicios, su presencia –chocante, amenazadora, inquietante– trastorna las fronteras de lo comúnmente aceptado, haciendo que nosotros, los lectores [y espectadores, añadimos], nos interroguemos acerca de nuestra propia normalidad. Por diversas vías [...] el monstruo sigue perturbándonos, pues al abrir brechas en las leyes de la uniformidad que rigen nuestras sociedades (da igual en qué lugar o en qué momento nos encontremos) nos pone frente a frente con nuestros temores, deseos e inseguridades (CASAS, 2018: 17-18).

La trabucación mediante la cual el monstruo de *Alien* se hace espectáculo desde los aerógrafos de Giger al celuloide de Scott y, en un ejercicio sublime, nos fascina con su revoltijo de malsana belleza y horror, sin redundar en simple escapismo macabramente esteticista. En tanto que representante del arte fantástico –junto a los mutantes escultóricos de los hermanos Jake y Dinos Chapman, o los de Patricia Piccini y Jonathan Payne, entre tantos otros–, cumple con la función de hacernos dudar sobre los límites de nuestro mundo. Duda sin la que, quizá, jamás seamos capaces de lanzar una nave Nostromo al espacio.

4. CONCLUSIONES

To dream the impossible dream
To fight the unbeatable foe
To bear with unbearable sorrow
To run where the brave dare not go.

“The Impossible Dream”, del musical *Man of la Mancha*
(libreto de Dale Wasserman, letra de Joe Darion
y música de Mitch Leigh, 1965).

Shadow
Take me down with you

Chromatics, “Shadow”
(*Cherry*, 2017).

Fairy tales do not give the child his first idea of bogey. What fairy tales give the child is his first clear idea of the possible defeat of bogey. The baby has known the dragon intimately ever since he had an imagination. What the fairy tale provides for him is a St. George to kill the dragon.

Gilbert Keith Chesterton, “The Red Angel” (1909).

Tras la primera parte “Introducción”, compuesta por sus preceptivos apartados “1.1.1. Motivaciones y justificación” [desde la p. 13], “1.1.2. Planteamiento general, hipótesis y objetivos” [desde la p. 17] y “1.1.3. Cuestiones previas y estructura” [desde la p. 21], en la segunda parte de la presente tesis doctoral hemos abordamos la definición del arte fantástico desde el marco referencial que venimos llamando “realidad-otredad”, mientras que en la tercera hemos ahondado en las estrategias de la imagen fantástica, que denominamos “imagen-rotura”. Ambas expresiones, como otras que hemos ido acuñando o reformulando a lo largo de estas páginas –“anestilo”, “aparición-*epíphasis*” y “desaparición-*aphánisis*”, “arte daimónico”, etc.– constituyen un intento de clarificar conceptos que, dichos mediante otras palabras podrían quedar oscurecidos por fuerzas tan activas como la connotación o la tradición; por otro lado, ponen de manifiesto la amplitud de un territorio intelectual relativamente

poco explorado, y todavía susceptible de admitir propuestas terminológicas que nos permitan seguir esforzándonos en la difícil tarea de acortar la distancia entre las palabras y los fenómenos –si convenimos que las palabras nos permiten ajustar la relación entre las ideas, cuanto mayor sea la exactitud y la precisión de los términos, mejores serán nuestras probabilidades de explicar la complejidad que nos rodea y que nos conforma–.

Al dividir en dos capítulos la parte “2. La realidad-otredad: el arte fantástico” [desde la p. 31], hemos tratado de justificar la tensión realidad-otredad como ámbito natural del arte fantástico a partir de dos posicionamientos distintos: el primero, aceptando la presencia del concepto de alteridad que se puede rastrear a partir del estudio de los referentes teóricos precedentes; el segundo, estableciendo toda una serie de delimitaciones para tal alteridad que deberían contribuir conceptual y utilitariamente a la definición del arte fantástico.

En el capítulo “2.1. Estado de la cuestión: referentes en el estudio del arte fantástico” [desde la p. 31], con el laberinto de Asterión imaginado por Jorge Luis Borges como telón de fondo metafórico, hemos recordado los textos canónicos que se ocupan del arte fantástico. Pero no nos hemos limitado a recopilarlos en una suerte de inventario, sino que, asumiendo como fundamentos principales los argumentos de *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, donde David Roas plantea lo fantástico como la categoría estética basada en la confrontación ominosa entre lo real y lo imposible –lo que implica un examen sobre la realidad, sobre la noción de “imposible”, sobre la fricción entre ambos principios y los efectos ominosos que causa–, los hemos contrastado con las tesis de las principales líneas teóricas que se han interesado por las producciones visuales englobadas bajo el epígrafe “arte fantástico”.

Después de examinar en el apartado “2.1.1. Desde los estudios literarios a los volúmenes recopilatorios” [desde la p. 31] los trabajos de carácter enciclopédico de Wieland Schmied, Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld, John Clute y John Grant, y Gerhard Habarta, en el apartado “2.1.2. Variantes francófona, germánica e hispánica” [desde la p. 41] nos hemos detenido en las principales tendencias aludidas en el título: la primera, representada por nombres como Jean Cocteau, Louis Vax, Marcel Brion, René de Solier y Roger Caillois, propenden a un estudio de los motivos temáticos que la acercan no tanto a la perspectiva de lo fantástico como categoría estética, sino como género; en cambio, la mirada germánica, cuyos máximos exponentes son Franz Roh, Walter Schurian y Werner Hofmann, suele centrarse en lecturas políticas e identitarias de lo fantástico; por último, la aportación hispánica, encabezada por David Roas, Carlos

Arenas y Pilar Pedraza, se caracteriza por el estudio riguroso, la defensa y la interdisciplinariedad de lo fantástico. En nuestro repaso por los autores y los títulos principales cuyo objeto de estudio es el arte fantástico, que continúa en el apartado “2.1.3. De la especificidad del grupo a lo Otro como denominador común” [desde la p. 63], hemos incluido las exposiciones –en tanto que discursos, también establecen tesis sobre las que trabajar–, y los movimientos artísticos que más a menudo suelen vincularse, con mayor o menor acierto académico, a lo fantástico: entre otros, la Escuela vienesa de Realismo fantástico y el Surrealismo. De todo este recorrido, profundamente marcado por la heterogeneidad, hemos aislado dos elementos siempre asociados a lo que los diferentes autores llaman “arte fantástico”: en primer lugar, la exaltación de la imaginación; y, en segundo lugar, la capacidad para interpelarnos desde la alteridad que en estas páginas hemos convenido en llamar lo “Otro”.

Pese a la imaginación y la otredad como denominadores comunes, en el estudio del arte fantástico se aprecia una notable falta de consenso sobre lo que cada autor entiende, precisamente, por “fantástico”. Corroboramos, de este modo, la primera de nuestras dos hipótesis de trabajo: la carencia de consenso conceptual y funcional en las investigaciones teóricas, interpretativas y críticas sobre lo fantástico en las artes visuales. Así, en el capítulo “2.2. El arte fantástico entre lo maravilloso y lo daimónico” [desde la p. 77], hemos intentado aislar diferentes delimitaciones que nos permitan ofrecer una definición funcional para el arte fantástico sustentada conceptualmente, coherente y, al mismo tiempo, tan respetuosa con el corpus precedente como sea posible. Para llevar a cabo tal definición, hemos seguido la segunda hipótesis de trabajo, consistente en afirmar que la ausencia de consensos en el campo de estudio del arte fantástico se puede compensar mediante los avances en el campo de la estética literaria.

Así, en el apartado “2.2.1. Del sintagma “arte fantástico” a la tensión realidad-otredad” [desde la p. 77], a partir del análisis de la expresión “arte fantástico” planteamos lo que llamamos “tensión realidad-otredad” como núcleo esencial de nuestro objeto de estudio. Tras ahondar en las etimologías y los usos a lo largo del tiempo de los términos “fantasía” y “fantástico”, podríamos encontrarnos ante la paradoja de afirmar que el adjetivo “fantástico” en la expresión “arte fantástico” actúa como un *epithetum constans* que no informa de nada que no esté ya recogido en el propio sustantivo, porque si lo fantástico es aquello que ofrece imágenes que no existían previamente –primer marco semántico histórico del término– y que sobrepasa a otras producciones humanas –segundo marco semántico–, no es nada distinto de lo que permite cualquier otra forma

de arte; sin embargo, en la estética y en la teoría del arte, el adjetivo “fantástico” cuenta con un matiz que lo convierte en epíteto diferenciador apto: es fantástico aquello que introduce una alteridad contrastante con la idea de realidad que se maneja a su alrededor –por lo que respecta a su alcance, viene determinado por un posicionamiento en cuanto a la realidad, y por lo que respecta a su orientación, implica dos referenciales de existencia: el mundo ficticio de la obra, la realidad diegética, y un mundo referente, la realidad extradiegética–. Sin embargo, pese a tal especialización estética, a menudo el estudio del arte fantástico ha venido marcado por los condicionantes etimológicos –para nosotros, ineficaces, insistimos– que lo vinculan a la extravagancia visual y la extrañeza en los temas y los motivos; así sucede, por ejemplo, en el pensamiento de René de Solier. En un necesario intento por precisar, en cambio, Walter Schurian insistirá en que lo fantástico se ocupa de la otredad y de la tensión que suscita al contraponerse disruptivamente a la realidad, dando lugar a un arte que debe implicar complejidad o polisemia, implicación emocional, divergencia y contraste con lo real, y lenguaje figurativo. Profundizando en lo fantástico en tanto que tensión realidad-otredad, hemos identificado tres aspectos característicos: una literalidad no simbólica, una misma lógica tanto en lo diegético como en lo extradiegético, y la preponderancia disruptiva de lo sobrenatural imposible sobre la naturaleza. Efectivamente, por un lado, resulta conveniente delimitar lo fantástico respecto de lo simbólico, alegórico o metafórico, ya que en el primer caso solo se da una realidad significativa –recordemos que, según la idea de fantástico de Todorov, el mundo diegético es reflejo del extradiegético, y lo imposible que acontece en él es literal, no simbólico–, mientras que en la esfera simbólica siempre se da la superposición de dos realidades significantes que no son excluyentes entre ellas. Por otro lado, por mucho que lo imposible representado en una obra pueda resultar absurdo, el constructo cultural “obra” no puede resultar así, ya que la relación realidad-otredad dejaría de percibirse como una tensión. Y, por último, en el seno de tal tensión, lo imposible debe contar con una magnitud importante, ya que, si lo sobrenatural no superara lo natural no despertaría las reacciones de inquietud y miedo necesarias.

Tras comprobar cómo el término “fantástico” es capaz de delimitar la enormidad evocada por “arte” en su conjunción dentro del sintagma “arte fantástico” a partir de la tensión realidad-otredad, en el siguiente apartado “2.2.2” [desde la p. 101] hemos abordado tal tensión desde tres perspectivas básicas para el estudio del fenómeno artístico, recogidas en el propio título: “Lo fantástico: género, categoría estética, y anécdota”. Trayendo a colación la importancia conjunta del “qué” y del “cómo” en

cualquier consideración sobre el hecho artístico –en las artes visuales no hay contenido sin continente, ni idea sin formalización–, hemos insistido en que la fantasmagoría de una imagen no radica en lo imposible del motivo mostrado –un muerto viviente, por ejemplo–, sino en la capacidad de la obra que lo muestra para poner en contraste la otredad de ese imposible con la realidad referencial –siguiendo el ejemplo del muerto viviente, si se nos aparece en una obra elaborada bajo los principios estéticos de lo grotesco, basados en el distanciamiento crítico, como no se da la identificación con lo real que requiere lo fantástico, por mucho que el muerto viviente sigue siendo imposible, la obra no podrá considerarse fantástica–. Por tanto, si la tensión realidad-otredad no depende solamente de un compendio temático y de tópicos, sino de una cierta mirada sobre lo real, se hace evidente que el arte fantástico puede ir más allá de la clasificación de asuntos tratados que implica la perspectiva del género, y requiere la consideración adicional de categoría estética, mucho más amplia en cuanto alcance, porque presupone un *ethos* efectivo, una mirada determinada sobre la realidad y un acervo ilativo de reacciones. Por otro lado, las esferas formales o conjuntos de características dominantes –es decir, los estilos– con los que un determinado artista o grupo de artistas consigan tal tensión realidad-otredad pueden ser múltiples, por lo que hemos resaltamos la no adscripción estilística de lo fantástico mediante el adjetivo de nuevo cuño “anestilo”.

Si cualquier motivo examinado desde los compendios temáticos del género puede ser formalizado también mediante cualquier otra categoría estética, es útil examinar las similitudes y disimilitudes entre la categoría artística de lo fantástico y aquellas otras categorías que pueden compartir con él los mismos motivos. De este modo, en el apartado “2.2.3. Categorías estéticas afines a lo fantástico” [desde la p. 115] hemos continuado delimitando el arte fantástico, como hacemos a lo largo de todo el capítulo “2.2”, pero esta vez a partir de su contraste con otras versiones de la realidad como las que construyen lo bello, lo sublime, lo feo, lo grotesco, lo macabro, lo *kitsch*, lo *camp* y lo *trash*, lo mágico, lo exótico, lo insólito, lo onírico, lo fantasmagórico o lo siniestro. Lo fantástico erige una realidad cuyos aspectos sensibles se pueden plantear desde la atracción no utilitaria de la belleza, o bien a través de su opuesto, la fealdad, también mediante la fusión entre la belleza y el horror que es lo sublime, e incluso complaciéndose en las miasmas de la muerte como sucede con lo macabro, y cuyos elementos más sutiles pueden convergir con el mundo de los sueños que conforma lo onírico, o con el de los fantasmas y lo fantasmagórico. Cuando irrumpe el elemento necesario para lo fantástico, que es lo imposible, aunque podría ser recordado lo mágico, ambas categorías no resistirían la

superposición, ya que allá donde lo fantástico es oscuro e inquietante, lo mágico requiere los efectos positivos de la luz. Lo fantástico comparte el terrible efecto de revelación de lo siniestro, pero, a diferencia de lo que sucede con aquello previamente reprimido en lo *unheimliche*, lo imposible fantástico siempre es sobrenatural, mientras que lo imposible siniestro puede no serlo, o serlo como una realidad escondida. Hay extrañeza en lo fantástico, como en lo exótico o en lo insólito, pero en nuestra categoría se da en términos de alcance ontológico mucho más amplios; en cuanto a la rareza y el extremo que comparte con lo grotesco, en este caso tampoco puede haber convergencia, ya que lo fantástico se fundamenta en la identificación entre lo diegético y lo extradiegético, y lo grotesco en su distanciamiento. En cambio, sí que se puede dar la yuxtaposición entre lo fantástico y lo *kitsch*, lo *camp* y lo *trash*, en tanto se trata de categorías basadas en la necesidad de romper con las convenciones de la normalidad.



Fig. 296. Pepe Calvo,
Castillo super encantado (1998).

Las diversas delimitaciones a las que nos estamos refiriendo deberían redundar en la solidez de la propia propuesta de definición para la expresión “arte fantástico” que ofrecemos en la presente tesis doctoral. Reincidimos en defender que el arte fantástico es una categoría estética y no solo un género. Jugando irónicamente con las convenciones y los repertorios temáticos del género –recordemos que, como explica David Roas, la ironía y la parodia son potentes recursos para lo fantástico contemporáneo (v. 2014C)–, Pepe Calvo en *Castillo super encantado* (de la serie *Terror-Fantastic*, 1998; col. Marimón-Roche, Alicante) [Fig. 296], por ejemplo, utiliza los tópicos más manidos de la representación del paisaje terrorífico –la hora liminar, el cielo amenazando tormenta, la vegetación desnuda e invernal, las aguas estancadas, el castillo en ruinas, etc.–, todos

ellos asociados a la inminente irrupción de lo imposible, pero, sin embargo, tal fricción acontece por una vía relacionada con el *ethos* de la obra –con la categoría estética–, ya que lo imposible se revela a través de una antinatural simetría que convierte el mundo retratado por la cámara en un imposible que ni el objetivo ni el ojo deberían haber visto jamás. Entender el arte fantástico como una categoría estética amplía considerablemente su alcance, y explica una transversalidad notable: por un lado, constatamos que la imagen-rotura fantástica, como la belleza, la fealdad o cualquier otra categoría estética, se puede dar en cualquier género artístico, en tanto el género es una agrupación temática; por el otro, nos encontramos en posición de argumentar que difícilmente se puede hablar en sentido estricto de artistas fantásticos o de colectivos, movimientos y escuelas de lo fantástico, sino más bien de obras o imágenes fantásticas. En consecuencia, como se ha explicado y como se puede apreciar a partir de los múltiples ejemplos mostrados a lo largo de estas páginas, lo fantástico en las artes visuales escapa también a cualquier requerimiento estilístico, motivo por el cual lo entendemos eminentemente como anestilo.



Fig. 297. “Ya nada es fácil”
(*Cristal oscuro: La era de la resistencia*, ep. 2, 1ª temp., 2019).



Fig. 298. Gillian Wearing, *Lily Cole* (2008).

Continuando con las distinciones, en el apartado “2.2.4. Lo sobrenatural imposible: el arte fantástico” [desde la p. 141] nos hemos centrado propiamente en la categoría estética de lo fantástico y, a continuación, en sus categorías estéticas hermanas, tratadas en sendos apartados diferenciados: el “2.2.5. Lo sobrenatural posible: el arte maravilloso” [desde la p. 167] y el “2.2.6. Lo sobrenatural aceptado: el arte daimónico” [desde la p. 195]. En estos tres apartados hemos abordado las tres categorías a través del

análisis de los dos referenciales de existencia básicos que utilizamos, el mundo diegético y el mundo referente, y desde la concepción de la alteridad sobrenatural que puedan presentar según el caso: imposible, posible o aceptada. Se trata de distinciones que consideramos especialmente relevantes tomando en consideración que, precisamente, partimos de un corpus teórico que ha tendido a ser más bien laxo a la hora de establecer criterios y delimitaciones. Así, entendemos como delimitaciones utilitarias la que hemos desarrollado entre el arte fantástico y el arte maravilloso –en este caso utilizando y unificando posturas teóricas diversas–, y entre el arte fantástico y el arte daimónico –aquí con una aportación más personal al campo de las artes visuales a partir de las teorías de Patrick Harpur y su concepto de “realidad daimónica”–. Si, por ejemplo, comparamos una imagen extraída de la serie de televisión *Cristal oscuro: La era de la resistencia* (*The Dark Crystal: Age of Resistance*, creada por Jeffrey Addiss y Will Matthews, desde 2019)²⁹⁴ [Fig. 297] y la fotografía de Gillian Wearing *Lily Cole* (2008; col. particular) [Fig. 298], resulta evidente que el mismo adjetivo fantástico solo resultaría útil en un contexto comunicativo generalista, pero no en el del estudio estético y artístico: en la primera, encontramos una construcción visual en la que el uso de los muñecos sirve para introducir a los espectadores en un mundo diegético que no implica ningún tipo de colisión con el extradiegético –se trata, pues, de un buen ejemplo de arte maravilloso–, mientras que la segunda, a través de la extraña coincidencia entre la muerte evocada en la fría máscara de muñeca de porcelana y la vida de los ojos produce la particular inquietud propia de lo imposible al irrumpir en la realidad a través de la desasosegante confusión entre lo orgánico, lo artificial, lo vivo y lo muerto –esa aparición ambigua que, explicada a la inversa, padece el protagonista del cuento de David Roas “Casa con muñecas”: «Los ojos son lo que menos puede soportar de las muñecas. Ojos muertos de mirada fija, pero, al mismo tiempo, con algo detestablemente humano» (2018: 47)–; sin lugar a dudas, es la obra de Wearing una propuesta que, desde las premisas descritas en la presente tesis, se alinear en la categoría estética de lo fantástico.

En estos tres apartados, el “2.2.4”, el “2.2.5” y el “2.2.6”, como en tantos otros momentos de la presente tesis doctoral, nuestra preocupación ha pivotado alrededor de lo sobrenatural y de su dependencia de lo que se entiende por real. Hemos tenido muy en

²⁹⁴ Precuela del film *Cristal oscuro* (*The Dark Crystal*, dir. Jim Henson y Frank Oz, 1982), ambas producciones, tanto el film como la serie, protagonizadas por marionetas realizadas a partir de la obra del artista Brian Froud, famoso por sus ilustraciones para libros como *Hadas* (*Faeries*, 1978) y *Good Faeries / Bad Faeries* (1998).

cuenta, pues, el concepto de “posible según lo relativamente verosímil” de Susana Reisz, según el cual tan importante resulta considerar las convenciones que configuran lo sobrenatural como las que conforman lo natural, siempre cambiantes en función del momento y el lugar, y más o menos dispuestos a aceptar como posibles determinados fenómenos –en este sentido, matiza Reisz, lo fantástico no debe asimilarse a lo sobrenatural automáticamente, sino a lo sobrenatural no institucionalizado, porque implica más una ruptura con una cierta “legalidad” de lo real que con lo real mismo–. Nuevamente, debemos volver a reivindicar la realidad como construcción. En este sentido, de hecho, la propia separación entre lo natural y lo sobrenatural es relativamente reciente, y concretamente la que asimila lo sobrenatural a lo imposible no se da hasta la Ilustración. Por tanto, como volveremos a comentar un poco más adelante, del marco conceptual se infiere un marco temporal restringido –si la idea de sobrenatural imposible que opera en lo fantástico sólo se da desde el siglo XVIII hasta nuestros días, el arte fantástico tampoco puede darse fuera de este arco cronológico–.

Tras el análisis de los referentes teóricos más relevantes sobre nuestro objeto de estudio, en el apartado “2.2.7. Definición funcional del arte fantástico: la imagen-rotura” [desde la p. 223] hemos convenido que el arte fantástico es una categoría estética fundamentada en la tensión “realidad-otredad”, la colisión entre una puesta en escena verosímil y coincidente con el mundo extradiegético del espectador, y la irrupción diegética disruptiva de lo Otro, ese imposible propio de la contemporaneidad en la que, desde la Época de las luces, se distingue entre lo sobrenatural posible –por ejemplo, el religioso, entre otros– y lo sobrenatural imposible que choca con las leyes que la razón, el empirismo y el mecanicismo imponen como parte del constructo llamado “realidad”; la aparición de ese Otro se da en lo que hemos denominado “imagen-rotura”, fricción que conduce necesariamente al cuestionamiento del mundo, así como al miedo, se manifieste este en cualquiera de las múltiples formas que van desde la más ligera inquietud hasta el pavor desaforado. Así, con una definición funcional para el arte fantástico fundamentada en la yuxtaposición entre referentes teóricos propios del arte fantástico y de la estética literaria sobre lo fantástico, hemos corroborado nuestra segunda hipótesis, según la cual los consensos en el campo de las letras podrían auxiliarnos ante la carencia de los mismos en el campo de las artes visuales, y, al mismo tiempo, hemos dado respuesta al primer objetivo de la presente tesis doctoral.

El segundo objetivo de estas páginas consistía en realizar una aproximación a los recursos visuales puestos en juego por el arte fantástico. A partir de las cuatro condiciones

identificadas en su definición funcional –la verosimilitud como condición ontológica, la injerencia de lo imposible como condición formal, el cuestionamiento como condición intelectual y el miedo como condición emocional–, también hemos dado respuesta al objetivo en la parte “3. Condiciones y recursos de la imagen-rotura”.

Hemos abierto el primer capítulo de esta tercera parte, titulado “3.1. Condición ontológica: el marco verosímil”, con el apartado “3.1.1. Lo real, la mimesis, y el realismo como subversión” [desde la p. 237], donde utilizamos la palabra “subversión” en el mismo sentido que Louis Vax y Rosemary Jackson le atribuyen al usarla para referirse al arte fantástico: su capacidad para contravenir el orden de lo normal. El arte, incluso cuando se reconoce a sí mismo la capacidad de imitar la realidad, es el producto de una sociedad y, por tanto, de unos complejos códigos de representación y de percepción –de ahí que lo fantástico solo se pueda manifestar cuando hay correspondencia entre el mundo diegético y el extradiegético, porque sin tal conexión, la experiencia de lo imposible no resultaría viable–. Sea mediante mimesis o semiosis, la representación e incluso el registro de la realidad pueden hacerse efectivos mediante actitudes estéticas diversas, que, en el caso del arte fantástico tenderán hacia la esfera –entendida en un sentido amplio– de la figuración realista, precisamente para facilitar la correspondencia a la que acabamos de aludir. De esta afirmación, fundamentada en la preponderancia de unos ciertos mecanismos de identificación, se infiere la dificultad de poder adscribir la abstracción en los cauces de lo fantástico. En el segundo apartado de este capítulo, titulado “3.1.2. La descripción verosímil como rotura del marco” [desde la p. 263], hemos planteado que, tras la formalización de la realidad, la verosimilitud con que se aparece lo imposible rompe con el marco previo; de ahí que, en este apartado, además de considerar el motivo literario de la transgresión sobrenatural del marco como elemento de género, lo revisitemos como metáfora de los propios mecanismos del arte fantástico.

Partiendo de la idea de la rotura del marco, hemos iniciado el capítulo “3.2. Condición formal: *epíphasis* y *aphánisis* de lo imposible” con el apartado “3.2.1. Asomarse a lo Otro” [desde la p. 279] atendiendo el motivo de la ventana como introducción al concepto de aparición de lo imposible –especialmente a través de su plasmación en el subgénero del terror vampírico–. Con lo posible a un lado del cristal y con lo imposible al otro, esta es una imagen-rotura paradigmática que permite rastrear, además, la gradación del *mysterium tremendum* de Rudolf Otto –el paso de la ira al éxtasis, pasando por el espanto, el escalofrío y la visión– y su dimensión *intermundia* clásica, su filiación a lo que Patricia García denomina “agujero fantástico”, e incluso su

capacidad para expresar la penetración, la posibilidad y la lontananza identificadas por Juan Eduardo Cirlot. Junto a la ventana y otras oberturas como motivos fantásticos, también hemos examinado el recurso, mucho más amplio, de jugar con los planos visuales para dar a ver lo imposible. En el apartado siguiente, el “3.2.2. Visibilidad e invisibilidad: ver para creer” [desde la p. 301] nos hemos ocupado propiamente de ese “dar a ver”. Para tan decisiva intromisión hemos tomado de la obra de Georges Didi-Huberman los conceptos de aparición-*epíphasis* y desaparición-*aphánisis*; para una categoría estética como el arte fantástico, la aparición y la desaparición de lo imposible constituye un núcleo fundamental precisamente porque en la cosmovisión occidental contemporánea se ha tendido a asociar lo real-posible, con lo visible, y lo irreal-imposible con lo invisible –de ahí el efecto ominoso de su aparición–. De hecho, como hemos comentado en este apartado, el período de formación del arte fantástico coincide, precisamente, con un momento de especial tensión entre un régimen de visibilidad que se impone y una invisibilidad asimilada a lo imposible. En el siguiente apartado “3.2.3. La aparición y la desaparición como referenciales de existencia” [desde la p. 327] hemos sumado a la pulsión escópica antes identificada una segunda pulsión, la icónica explicada, entre otros, por Román Gubern –la primera, recordamos, es la que nos impulsa a mirar, y la segunda, la que nos impulsa reconocer y a dar significados–. Por extraño que pudiera parecer, la historia visual de occidente ha tendido tradicionalmente a mezclar lo visible con lo invisible, la presencia con la ausencia y, consecuentemente, lo existente con lo inexistente; así sucede en el mito fundacional de la pintura, el de la Doncella de Corinto que dibuja la sombra de su amante antes de su partida. La Ilustración en la que hemos situado constantemente el inicio del arte fantástico es un momento, precisamente, de gran interés por este mito, así como por la representación de la silueta; posteriormente, será la sombra la que pase a engrosar los motivos y los recursos para la imagen-rotura fantástica. El arte es capaz de transitar entre lo que es y lo que no, entre lo que está y lo que no, y el arte fantástico aprovecha tal capacidad para que lo imposible se manifieste atacando frontalmente la confianza en una construcción de la realidad que deja de ser segura.

Para entender la tercera de nuestras condiciones para el arte fantástico, recogida en el capítulo “3.3. Condición intelectual: el cuestionamiento”, en su primer apartado, el “3.3.1”, titulado “La naturaleza demoníaca de la percepción” [desde la p. 349] hemos traído a colación los límites de la percepción humana, biológicos por un lado –compensados mediante la ciencia y el arte–, y culturales por el otro –si en la antigüedad ya se entiende que no se puede confiar en los sentidos, durante la Edad Media tal

prevención se acentúa con el desprecio cristiano hacia lo corporal y lo sensorial, hasta el punto de asociarse la percepción a lo demoníaco—. Con estas bases, entendemos que, a partir del siglo XVIII, el arte fantástico resulta discrepante para con la realidad no solo por mostrar lo imposible, sino por usar la percepción, tan cuestionada tradicionalmente, para hacerlo. Ejemplificando esta nueva fricción, hemos expuesto recursos visuales utilizados por el arte fantástico como el detallismo, el preciosismo, el camuflaje, y, al otro extremo en cuanto a lo formal pero no en cuanto a los objetivos, la ambigüedad, la indefinición, la evocación y la elisión; también las distorsiones espaciales en la mimesis de la realidad, y ámbitos de representación como la imitación, la suplantación y la superación basados en estrategias como la exactitud, la verosimilitud y la interpretación, respectivamente. A continuación, el título del apartado “3.3.2. Jugar en serio con la realidad, el yo y la racionalidad” [desde la p. 373] recoge, por una parte, la idea de Anne Souriau según la cual lo fantástico debe “jugar en serio” para poder cuestionar, precisamente, por otra parte, los tres principales ámbitos contra los que el Otro arremete y que David Roas señala en *Tras los límites de lo real*: la realidad, el yo y la racionalidad. Tal cuestionamiento le supone al arte fantástico un sesgo crítico importante, y se acaba manifestando a través, por ejemplo, de premeditadas incoherencias espaciales y temporales, distorsiones en el retrato y la elaboración de nuevas mitologías.

Tras insistir en la desconfianza secular hacia los sentidos, en el capítulo “3.4. Condición emocional: del temor al pánico” hemos iniciamos la introducción del apartado “3.4.1. El escándalo fantástico” [desde la p. 395] recordando que con la Época de las Luces en que se forja lo fantástico también llegan fórmulas artísticas en las que, precisamente, se da una nueva preponderancia a lo sensible y a empatizar con la subjetividad. El arte fantástico, por supuesto, participa de este proceso, de modo que aprovecha los mecanismos de representación tanto de lo tangible como de lo emocional para compartir la aberrante experiencia de ese Otro oscuro e imposible que es el reverso de la luz ilustrada –la *Aufklärung* kantiana–. Siguiendo planteamientos como los de David Roas, Jean Bellemin-Noël, Irène Bessière, Susana Reisz e incluso H. P. Lovecraft en su faceta como teórico, hemos insistido en la emoción del miedo –expresada en su gran variedad de formas– en tanto que reacción necesaria para lo fantástico, y la hemos asociado como hacen Roger Caillois y Louis Vax a la noción de “escándalo”, ya que supone un choque con la convención impuesta por la realidad. Después de recordar las asociaciones del miedo fantástico con otras reacciones como la fascinación, con sentimientos como el asco o la melancolía, y con categorías estéticas como lo cómico, en

los dos apartados siguientes hemos agrupamos los miedos según la distinción mitológica entre Deimo *el Temor* y Fobo *el Pánico*, entre el miedo que angustia e inmoviliza y el que impele a correr. Así, en el apartado “3.4.2. Tensiones ominosas” [desde la p. 413], resiguiendo, entre otros, el ejemplo de las muñecas presentes en las películas *La habitación verde* de François Truffaut y *Tamaño natural* de Luis García Berlanga, hemos recuperado las tensiones siniestras de Freud y la teoría del valle inquietante de Masahiro Mori para referirnos a la multiplicidad de motivos con que el arte fantástico puede convocar una alteridad tan ominosa como atrayente en esa “irreductibilidad” que Susana Reisz identifica en la ficción fantástica, porque lo imposible fantástico jamás se deja reducir ni a causas naturales ni a causas sobrenaturales institucionalizadas. Cerrando el capítulo dedicado a los miedos fantásticos, en el apartado “3.4.3. Trabucación y monstruosidad” [desde la p. 437] el protagonista ha sido el monstruo y la noción de “trabucación”, con la que reseguimos los acercamientos a la monstruosidad de Mary Douglas, Noël Carroll, Ana Casas y David Roas, entre otros. Con el monstruo en general y con el xenomorfo protagonista de la saga *Alien* en particular –producto del cine de Ridley Scott y del arte de H. R. Giger–, hemos utilizado la imagen confusa y mezclada del monstruo para acercarnos al terror, a los máximos niveles del miedo, allá donde se torna desaforado e irrefrenable, y para insistir en la dimensión visual de la imagen-rotura, disruptiva porque muestra sin ambages lo imposible.

Admitiendo que en ningún caso sería posible establecer una suerte de taxonomía detallada y completa de unos recursos que pueden ser tan prolijos como infinitas las miradas de los artistas, hemos visto la variedad de fórmulas con que el arte fantástico es capaz de transformar una imagen en imagen-rotura: mediante el detallismo o la elisión, a través de la ambigüedad en la representación espacial o de los tamaños relativos, usando el juego entre planos visuales, acudiendo a la visibilización de determinadas tensiones ontológicas, con la aparición de lo monstruoso, etc. Dejando a un lado la incapacidad para una catalogación pormenorizada a causa, sencillamente, de una cuestión de espacio, cabe señalar que tampoco resultaría factible porque el arte fantástico, en tanto que requiere adaptarse a los lenguajes, a los miedos y a las expectativas de cada momento, se encuentra siempre en una constante búsqueda de recursos visuales. Son una buena muestra de ello las muchas imágenes fantásticas que lega la tercera temporada de la serie de televisión *Twin Peaks* (cread. Mark Frost y David Lynch, 1990-1991 y 2017), casi en todos los casos desconcertantes, terroríficas y fascinantes a partes iguales. Es el caso de la secuencia del capítulo segundo (dir. David Lynch, 2017) en la que en una celda asistimos a la

inexplicada desmaterialización o, según nuestros términos, desaparición-*aphánisis* de la imagen de no sabemos si un fantasma, un muñeco, una figura tangible o cualquier otro ente indefinible, a un tiempo cargado de resonancias –arrastra con ella algo de los ojos desorbitados de tantas figuras terribles pintadas por Goya, y, en su desaparición, también de los burdos trucajes de la fotografía espiritista de finales del siglo XIX e inicios del XX– y totalmente nuevo y adaptado a nuestro primer tercio del siglo XXI [Fig. 299]; explica Pacôme Thiellement en su libro de ensayos sobre *Twin Peaks*:

Es como si el conjunto de la [tercera] temporada consistiera en observar a un investigador que recompone en su muro los diferentes hilos del relato con *post-it* y rotuladores fluorescentes. Y es la forma en que debe pensarse la aparición de los nuevos medios y la omnipresencia de la tecnología en nuestras vidas. La multiplicidad de las fuentes de información y de las redes sociales han transformado al hombre de hoy en *profiler* (THIELLEMENT, 2020: 151).



Fig. 299. “Parte 2”
(*Twin Peaks*, ep. 2, 3ª temp., 2017).



Fig. 300. Víctor Enrich,
Swatch (2017).

¿Qué sucede cuando en la Plaça dels Àngels de Barcelona, en vez de encontrar el edificio diseñado por Richard Meier para el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), se aparece –e inclinado, acentuando la extrañeza del acontecimiento– el Guggenheim Museum neoyorkino de Frank Lloyd Wright? Esto es lo que Víctor Enrich obliga a preguntarse a los espectadores de su obra *Swatch* (2017; col. particular) [Fig. 300]. Resulta especialmente irónico y, a un tiempo, perturbador que sea la imagen de un museo –o, mejor dicho, de dos, porque en esta fotografía se superponen el museo que vemos y el museo que sabemos que deberíamos ver en su lugar– la que nos inquieta,

porque precisamente el museo, en tanto que agente activo en la formación del canon, es una de las instituciones que más seguridad debería ofrecer a los integrantes de la cultura en la que participa y a cuya construcción mental contribuye. En un texto reciente sobre lo fantástico, el artículo “Enigmas” para el catálogo de la citada exposición *Endless Enigma: Eight centuries of Fantastic Art* (David Zwirner Gallery, Nueva York, 12/9/2018-27/10/2018; v. VV.AA., 2018), J. Patrice Marandel reconoce la dificultad a la hora de delimitar lo que es fantástico –hecho que reafirma la necesidad de una definición funcional para la expresión– y al mismo tiempo alude a un cierto canon de lo fantástico:

Writing this essay, I looked at many paintings –some obviously considered fantastic, others not so. It came to my mind, at times, that many paintings I found fantastic (often in all senses of the term) did not fall within the canon of “the fantastic”: no strange creatures à la Bosch, no terrifying images of spirits, no severed body parts (2018: 63).

Este canon, si es que existe como tal, con estas páginas llega a ser puesto en cuestión. En primer lugar, porque, siendo los teóricos que se han ocupado del arte fantástico mayoritariamente procedentes de contextos culturales germánicos, francófonos y anglosajones –dejando aparte nombres fundamentales como los citados David Roas y Carlos Arenas–, es fácil que los artistas vinculados a lo fantástico se circunscriban a esos mismos sistemas culturales, pese a lo cual, debemos reivindicar otros nombres recientes como los españoles José Segrelles o Carlos Mensa, o la indiscutible relevancia del aragonés Francisco de Goya como artista universal y, a un tiempo, como indiscutible referente del arte fantástico. En segundo lugar, porque la explicación aquí ofrecida del arte fantástico lo circunscribe a una época determinada –coincidente con la concepción moderna de lo imposible, el arte fantástico arranca con la Ilustración del siglo XVIII y se extiende hasta nuestros días–. Y, en tercer lugar, porque, probablemente, el arte fantástico es anticanónico por definición. De entrada, porque las condiciones de lo fantástico aquí expuestas pueden cambiar si cambia el paradigma de realidad, porque lo fantástico no es una constante, sino una respuesta: si se modifica el concepto de realidad, necesariamente se modificarán las formas que adopta lo fantástico. Por otro lado, porque la posición de lo fantástico no es la de lo hegemónico –donde se sitúa el canon–, sino precisamente la de la disidencia crítica. Este aspecto crítico entronca, cerrando el círculo, con la cuestión de la modernidad, ya que esa es otra de las corrientes transversales propias del arte contemporáneo: poner en duda lo establecido; al respecto, sólo hace falta recordar que la mayor parte de los principales movimientos artísticos y culturales de esta época nacen

como respuesta y disidencia ante el arte oficial y los circuitos artísticos que detentan el poder –en el siglo XIX, por ejemplo, así sucede con los realistas, los románticos o los impresionistas, todos ellos en contra del Academicismo imperante–, así como categorías estéticas que le son propias –como lo sublime y lo siniestro–.

En nuestro recorrido por los principales referentes teóricos en el estudio de lo fantástico, hemos tenido la oportunidad de constatar la frecuencia con que artistas como El Bosco, Albrecht Dürer, Pieter Brueghel *el Viejo* o Arcimboldo –todos ellos situados cronológicamente entre los siglos XV y XVI–, son señalados como fantásticos; del mismo modo, hemos podido encontrar ejemplos de arte llamado “fantástico” en cualquier época y lugar. Sin embargo, la amplitud cronológica y conceptual de tales catalogaciones excede en mucho los límites temporales y conceptuales que nuestra definición propone para la categoría estética del arte fantástico. En gran medida, tal disensión se debe al distinto enfoque que hemos dado al uso del término “fantástico”: así como en tantos estudios previos se ha asimilado a la “fantasía”, entendida en toda su magnitud, en la presente tesis doctoral hemos optado por utilizar criterios más restrictivos, en su mayoría ya ensayados, discutidos y contrastados en los estudios literarios.

Volviendo a todos los artistas que, pese a ese cierto canon al que alude J. Patrice Marandel, caen fuera de lo fantástico entendido como la categoría estética fundamentada en las condiciones explicadas a lo largo de esta tesis doctoral, sí que, por supuesto, podemos admitir la importancia de analizar pormenorizadamente su interés para el arte fantástico en tanto que precursores e inspiradores para generaciones posteriores. Por ejemplo, en el género de la ciencia ficción, que es un espacio de expresión también asociado a los tres últimos siglos, bien se admite la utilidad académica y especulativa de entender entre sus iniciadores *avant la lettre* a autores tan alejados en el tiempo como Luciano de Samósata (siglo II). No en vano, ningún andamiaje intelectual se sostiene sin pilares sobre los que asentarse; dice Ida Rodríguez Prampolini en *El Surrealismo y el arte fantástico de México*:

Los surrealistas de programa han visto y se han querido identificar con todo aquel tipo de arte del pasado, incluyendo en primer término la literatura, que ha borrado la barrera de la conciencia y la objetividad y que se ha encaminado por los recónditos mundos de lo desconocido. Así, al toque de la vara mágica de André Breton, surgen los fantasmas de pintores del pasado: Hieronymus Bosch resulta el antecesor más querido; los dos Brueghel, *el Viejo* y *d’Enfer* y los grabadores del *manierismo* llamado consciente (1520-1650 aproximadamente) sostienen el andamiaje de la nueva construcción estética (1983: 9-10).

Sin embargo, siempre conviene ser cautos, porque del mismo modo que los grandes artistas ofrecen grandes explicaciones, también pueden ofrecer grandes confusiones, porque en su grandeza es fácil justificar que todo cabe; respecto a esta idea, ironiza Henk Boom al escribir sobre El Bosco:

Ese es el enigma sobre el que los especialistas –los llamados exegetas de Bosch– pueden discrepar hasta el fin de los tiempos. Llevan siglos diseccionándolo, como un camarero filetea hábilmente un pescado en un restaurante gastronómico. Historiadores del arte, filólogos, filósofos, psiquiatras, historiadores, teólogos, folcloristas, sociólogos, psicólogos, novelistas y legos bienintencionados le han dedicado cientos de libros, disertaciones, ensayos, artículos, blogs y publicaciones de todo tipo y en todos los idiomas. El resultado es una confusión general, un misterio que en su magnitud e intensidad casi alcanza las dimensiones de la supuesta virginidad de María (2016: 43).



Fig. 301. El Bosco, fragmento del *Tríptico del Jardín de las delicias* (1490-1500).

Efectivamente, si tomamos, por ejemplo, un fragmento del famoso *Tríptico del Jardín de las delicias* (1490-1500) como el llamado “hombre-árbol” del panel derecho, en el que se representa el Infierno, identificaríamos multitud de elementos que, a primera vista, podrían coincidir con elementos que hemos identificado con la elaboración de imágenes-rotura fantásticas, como la trabucación monstruosa, sin ir más lejos. Ahora bien, si dejamos a un lado la extrañeza y la extravagancia que tantas veces, sin más argumento, le han valido a esta pintura de El Bosco la adscripción al arte fantástico y, en cambio, intentamos explicarlo según las condiciones, premisas y consecuencias consignadas en la definición funcional que hemos expuesto en estas páginas [v. la p. 229] –y en las que, recordemos, otra obra icónica e histórica como “El sueño de la razón produce monstruos”, de Goya, encajaba sin dificultad–, pronto nos daremos cuenta que aparecen escollos insalvables. De entrada, la 1ª condición (1ª premisa) no se cumple, ya que no podemos

identificar una representación diegética figurativa, realista y verosímil de la realidad extradiegética. Tampoco estamos en condición de resolver afirmativamente la 2ª condición (2ª premisa), ya que, si bien hay aparición de lo sobrenatural, no constituye una imagen-rotura; lo Otro mostrado está formado por elementos probablemente simbólicos –para que la imagen fuera fantástica, deberían ser literales– e incluso en el caso que no lo fueran, forman parte de un sobrenatural posible, a tenor del contexto religioso en el que se encuentran –se trata de una imagen del Infierno cristiano–. Tampoco se da la 3ª condición (1ª consecuencia), porque, al no producirse la tensión realidad-otredad, no se provoca ningún cuestionamiento del mundo, del yo y de la racionalidad. Y, por último, ni siquiera podemos admitir que se dé la 4ª condición (2ª consecuencia), porque, si bien la imagen puede provocar miedo, la inquietud que genera no está causada por un cuestionamiento del mundo que, como hemos visto en la condición anterior, tampoco se cumple.

El arte fantástico, en tanto que categoría estética, es el producto de un momento y un lugar determinados. Y ese momento y ese lugar todavía es el nuestro; dicho de otro modo, implica una mirada hacia el mundo plenamente vigente. En cuanto a la permanencia de lo fantástico, Rosalba Campra entiende que su función resulta inalterable:

La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes –y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes– sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen dentro y fuera del hombre, de crear por tanto una incertidumbre en toda la realidad (citada en ROAS, 2001B: 42; v. CAMPRA, 1985).

Todavía refiriéndose más concretamente al arte fantástico, para Walter Schurian «constituye un sistema abierto y autoorganizado que se adapta a los nuevos terrenos y situaciones y es capaz de transmutarse» (2006: 25), por lo que no solo afirma su permanencia, sino que le pronostica una vigencia longeva.

Ahora bien, dejando a un lado su actualidad –que podría constituir un elemento más o menos tangencial en su caracterización–, el arte fantástico es plena y profundamente un arte de la contemporaneidad. Esta afirmación se relaciona con el marco cronológico defendido en estas páginas, por supuesto; ahora bien, más allá del condicionante de lo Otro moderno, el arte fantástico es contemporáneo también en sentidos de índole diferente: en tanto que es crítico, que impulsa un modelo de espectador activo y que está comprometido con los márgenes. Desde mediados del siglo XX encontramos ejemplos al respecto; la pintura de Dorothea Tanning *Algunas rosas y sus*

fantasmas (*Some Roses and Their Phantoms*, 1952) [Fig. 302] es una de esas invitaciones de lo fantástico a mirar desde otras perspectivas: en un austero interior dominado por una mesa cubierta a la manera burguesa con un mantel –en principio una imagen de anodina y nada casual cotidianidad–, “lo normal” se ve entorpecido por unas extrañas rosas que toman formas, texturas y posiciones que las desnaturalizan; una tiene un aspecto insectil, otra se confunde con una servilleta arrugada, otras parecen emerger de la pared del fondo...²⁹⁵ y el observador tiene que tomar parte para decidir qué es lo que está viendo, si una simple colección de pareidolias o algo mucho más inquietante.



Fig. 302. Dorothea Tanning, *Algunas rosas y sus fantasmas* (1952).

El aspecto crítico del arte fantástico, como hemos visto, se articula alrededor del cuestionamiento de la realidad, del yo y de la racionalidad. Nada de esto debería extrañar si recordamos que el pensamiento ilustrado, racional, empírico, tendente al mecanicismo, es el que impulsa la sustitución de la sociedad estamental del Antiguo Régimen por la sociedad de clases que caracteriza la era contemporánea. En la sociedad estamental la posición social depende eminentemente del nacimiento, y se basa en profundas desigualdades, ya que se divide en estamentos o estratos sociales privilegiados, como la nobleza y el clero, que acumulan la mayor parte de los derechos y están sometidos a muy pocas obligaciones, y un estamento no privilegiado, el pueblo llano, donde sucede exactamente lo contrario. En cambio, en la sociedad de clases impulsada desde la

²⁹⁵ Al respecto, reconoce la propia artista: «Here some roses from a very different garden sit?, lie?, stand?, gasp, dream?, die?– on white linen. They may serve you tea or coffee. As I saw them take shape on the canvas I was amazed by their solemn colors and their quiet mystery that called for – seemed to demand – some sort of phantoms. So I tried to give them their phantoms and their still-lifeless. Did I succeed? Clearly they are not going to tell me, but the white linen gave me a good feeling as if I had folded it myself, then opened it on the table» (Tanning citada en MUNDY, 2003).

Revolución francesa, a finales del siglo XVIII, afianzada mediante las diferentes revoluciones burguesas del siglo XIX, y todavía vigente, la posición social viene determinada por la capacidad económica, lo que provoca tanto una mayor movilidad social como un mayor acceso al poder para un mayor número de personas. Y, junto a estos cambios, un pensamiento crítico generalizado. Un pensamiento crítico para con todas las instituciones y paradigmas, desde la religión y la política hasta las relaciones humanas, lo que incluye, por mucho que pudiera parecer una paradoja, los mecanismos de pensamiento que originan el cambio, como sucede con la propia racionalidad, y a continuación con nociones tan fundamentales como las del yo y la realidad.

Efectivamente, como defiende Luis Puelles Romero en *Imágenes sin mundo: Modernidad y extrañamiento*, «Podríamos suponer que, insistentemente, éste ha sido el destino de la conciencia *artística* moderna: la desautorización de lo que nos tiraniza haciéndose pasar por realidad» (2017: 218). El escándalo fantástico rompe la confianza que teníamos con la realidad. Traemos nuevamente a colación el relato “Apariciones” de David Roas, donde se describe cómo se ilumina la ventana de una casa y comprendemos el malestar del narrador cuando descubrimos que la misteriosa luz aparece en «la ventana del último piso del edificio que aparece dibujado en la tapa de los quesitos *El Caserío*» (2010B: 162); si tenemos en cuenta que, aunque en el texto no se cita, la consigna más conocida de la popular marca de productos lácteos es «Del Caserío, me fío», queda irónicamente patente esa desconfianza que fuerza lo fantástico. Ciertamente, lo hace con una rotundidad particular, pero no deja de ser lo mismo a lo que nos invita siempre el arte. El arte fomenta el espíritu crítico. La desconfianza que nos ofrece lo fantástico, por tanto, debe ser aceptada como una oportunidad.

Sin dejar de ahondar en la clave crítica, el espectador de la contemporaneidad es una persona de quien se espera una posición activa. Este espectador, de hecho, ahora es reivindicado también como “usuario” en determinados foros para incidir en su posición como participante e integrante necesario del hecho artístico. En este sentido, los desafíos intelectuales y emocionales del arte fantástico se alinean a la perfección con un arte contemporáneo que a menudo reclama por parte de los visitantes de las exposiciones y los museos algo más que la simple contemplación: exige posicionamientos personales, éticos y sociales.

En este sentido, allá donde el arte contemporáneo explora los márgenes –a través, por ejemplo, del arte poscolonial, del arte feminista, el arte *queer*, la Nueva Carne, etc.–,

el arte fantástico también se sitúa en la reivindicación de posibilidades no normativas y periféricas, en lo subversivo y en la desconfianza hacia lo considerado “normal”:

Fantastic art, like fantastic literature, reworks the limits of our conceptions of reality. In so doing, fantastic art often comes into conflict with “official trends” in art, because the nonaffirmative [sic] character of fantastic art is perceived as disturbing. [...] Yet this image is by no means merely a terrifying vision. It can also have a positive, utopian aspect, for does not confrontation with our own repressed fears, with the possibilities of new levels of reality, also signify the beginning of a process of liberation? (KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985: 11-12).

Por el mismo motivo Michel Houellebecq subtitula su ensayo sobre H. P. Lovecraft *Contra el mundo, contra la vida*. El arte fantástico es *contra mundum* en el sentido que tiene la locución latina de desafío a la opinión general –de ahí que la usen personajes como el Tyler Durden del film *El club de la lucha* (*Fight Club*, dir. David Fincher, 1999) o los jóvenes e irreverentes Charles Ryder y Sebastian Flyte en la novela de Evelyn Waugh *Retorno a Brideshead, memorias sagradas y profanas del capitán Charles Ryder* (*Brideshead Revisited, the Sacred and Profane Memories of Capt. Charles Ryder*, 1945)–. Efectivamente, el arte fantástico, que es tan anticanon y tan anestilo, tan crítico con todo y con todos, es, eminentemente, un arte *contra mundum*.

Ahora bien, no lo es un sentido destructivo. El arte construye la realidad, y el arte fantástico la cuestiona. Es el arte el que provoca la realidad, y no al revés. Por otro lado, lo fantástico como categoría estética se encarga de poner en crisis los límites de dicha construcción. Aunque pudiera parecerlo, con estas palabras no planteamos una paradoja –un razonamiento en apariencia sólido que conduce a una conclusión falsa–, por mucho que comparta con la paradoja, tal como la explica Oscar Wilde en la citada novela *El retrato de Dorian Gray*, el movimiento mental previo y necesario para acercarse a lo verdadero:

—¿Era una paradoja? —preguntó Mr. Erskine—. Creía que no. Quizá lo era. Bueno, el camino de las paradojas es el camino de la verdad. Para poner a prueba la Realidad hay que observarla en la cuerda floja. Cuando las Verdades se vuelven acróbatas podemos juzgarlas (1999: 37).

De hecho, la aparente paradoja del arte fantástico en tanto que construcción-crisis de lo real no es sino una reafirmación: solo mediante la conciencia de los límites y de cómo estos pueden ser distintos, el espectador se da cuenta de hasta qué punto eso que tiene frente a él es una construcción; dicho de otra manera, es a través de lo raro y lo imposible

como podemos –y debemos– llegar a dudar de lo familiar. De ahí que el arte fantástico no implique de ningún modo el escapismo que a menudo se le achaca: lo fantástico, lejos de lanzar al espectador fuera de la realidad y del mundo establecido, de evadirlo de sus exigencias extradiegéticas, lo empuja con su diégesis a su verdadero centro. Podríamos decir, incluso, que el arte fantástico constituye una suerte de realismo crítico basado en la presentación, representación o evocación de lo imposible. Sobre la utilidad y la necesidad del arte en general y del arte fantástico en particular, afirma Wieland Schmied: «Unsere Welt wäre um vieles ärmer, wenn sie meinte, sie bedürfe nicht dieser Einzelgänger und Außenseiter, und sie handelte sehr leichtsinnig, wenn sie ihre Träume und Gesichte nicht zur Kenntnis nähme» (1969B: 11).²⁹⁶

Y la fuerza que utiliza no es otra que la misma que ha movido al ser humano probablemente desde que puede llamarse como tal: la curiosidad. Recuerda Ernst H. Gombrich: «Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer» (2013: 7). Sin la curiosidad, no hay diálogo, y sin diálogo no hay pensamiento; afirma Jorge Wagensberg que «La curiositat està en el principi necessari de qualsevol procés cognitiu i és requisit necessari perquè s'esdevingui una veritable conversa» (2005: 26), siendo el propio pensamiento una conversación con uno mismo, como reivindica Hannah Arendt (Barbara Sukowa) en el film *Hannah Arendt* (dir. Margarethe von Trotta, 2012): «Since Socrates and Plato, we usually call “thinking”: to be engaged in that silent dialogue between me and myself».

El arte fantástico invita al espectador a vislumbrar el mundo y la realidad como algo basto e inconmensurable, a la vez íntimamente cercano y profundamente ajeno, y a verse en medio de tan ambiguo escenario como un agente igualmente ambivalente: en unas ocasiones, siendo un elemento humilde y pasivo, y en otras, un agente poderoso y activo, crítico, curioso y, finalmente, capaz de enfrentarse a sus miedos.

²⁹⁶ «Nuestro mundo sería mucho más pobre si pensara que no necesita a este solitario y forastero, y actuaría de manera muy imprudente si no reconociera sus sueños y visiones» [TdA].

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABARCA ANORO, 2014

ABARCA ANORO, Antonio (2014). “Rebelde y artista.” En Antonio ABARCA ANORO y Antonio BUIL SILLÉS, *Julia Aguilar, Always (1899-1979): Rebelde y artista* (p. 103-142). Barbastro: Liberalitas Iulia.

ABATE, 1997

ABATE, Sandre (1997). “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* (261), 145-159.

ABRAMS, 1975

ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral.

ACHÓN LEZAUN, 2015

ACHÓN LEZAUN, Irene (2015). “El monstruo en el cine de Tim Burton o de cómo el «monstruo» nos convierte en monstruos.” En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 291-305). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

ADELINE, 2007

ADELINE, Jules (2007). *Lexique des termes d'art (Nouv. éd.)*. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k20592_9n/f1.image>.

ADES, 2018

ADES, Dawn (2018). “Surrealism and Fantastic Art.” En VV.AA., *Endless Enigma: Eight Centuries of Fantastic Art* (catálogo de la exposición, p. 11-29). Nueva York: David Zwirner Books.

AGHION, BARBILLON Y LISSARRAGUE, 1998

AGHION, Irène; BARBILLON, Claire; y LISSARRAGUE, François (1998). *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad* (1ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial.

AGUILAR, 2004

AGUILAR, Carlos (ed., 2004). *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

AGUILAR, 2005

— (ed., 2005). *Cine fantástico y de terror español 1984-2004*. San Sebastián: Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

ALARCÓN, 1991

ALARCÓN, Pedro A. de (1991). “La mujer alta: Cuento de miedo.” En Pedro A. de ALARCÓN (p. 105-128). Barcelona: Vicens-Vives (col. Aula de Literatura Vicens-Vives, 10).

ALAZRAKI, 2001

ALAZRAKI, Jaime (2001). “¿Qué es lo neofantástico?” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 265-282). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

ALBERTAZZI, 1993

Albertazzi, S. (ed., 1993). *Il punto su: La letteratura fantastica*. Roma-Bari: Laterza.

ALCALÁ FLECHA, 1988

ALCALÁ FLECHA, Roberto (1988). *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón (col. Estudios y monografías).

ALEMANY BAY, 2016

ALEMANY BAY, Carmen (2016). "Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona." *Romance Notes*, 56 (1), 131-141.

ALEMANY BAY, 2019

— (2019). "¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual." En Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ y Ana ABELLO VERANO (coords.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (p. 207-324). Madrid: Visor.

ALIERTA, 2005

ALIERTA, César (ed.). *Monstruos, fantasmas y alienígenas: Poéticas de la representación en la cibersociedad* (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación Telefónica.

ALONSO BURGOS, 2011

ALONSO BURGOS, Jesús (2011). *Blade Runner: Lo que Deckard no sabía*. Madrid: Akal (col. Cine).

ALONSO PALOMAR, 1994

ALONSO PALOMAR, Pilar (1994). *De un universo encantado a un universo reencantado: Magia y literatura en los siglos de oro*. Valladolid: Grammarea.

ALVAR, 1991

ALVAR, Carlos (1991). *El Rey Arturo y su mundo: Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza Tres, 258).

ALLENTUCK, 1970

Allentuck, Marcia (agosto 1970). "Edward Francis Burney and the Corinthian Maid." *The Burlington Magazine*, 112 (809), 537-540.

AMADES, 1982

AMADES, Joan (1982). *Folklore de Catalunya*. Barcelona: Selecta.

AMADES, 1992

— (1992). *La nina* (facsimil de la edición de 1965). Barcelona: Pirene Editorial.

AMARU Y ALLEGUEDE, 2014

AMARU, Elisa; y ALLEGUEDE, Odile (2014). *Artiste médium : L'Art fantastique... entre vision et rébellion*. Escalquens: Éditions Trajectoire.

ANDRADE, GIMBER Y GOICOECHEA, 2010

ANDRADE, Pilar; GIMBER, Arno; y GOICOECHEA, María (eds., 2010). *Espacios y tiempos de lo fantástico: Una mirada desde el siglo XXI*. Berna: Peter Lang, Berna.

ANÓNIMO, 1992

Anónimo (1992). *Lazarillo de Tormes* (ed. Francisco Rico, 8ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra (col. Letras Hispánicas, 44).

ANTICH, 1993

ANTICH, Xavier (1993). *El rostro de l'altre*. València: Edicions 3 i 4 (sèrie La unitat, 147).

ANTICH, 1999

— (1999). "Impresionismo y Fenomenología." *De humanidades* (6), 113-123.

APOLLINAIRE, S/D

Apollinaire, Guillaume (s/d). *Les Mamelles de Tirésias*. Recuperado de <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_ma_0.html>.

APRAXINE Y SCHMIT, 2005

APRAXINE, Pierre; y SCHMIT, Sophie (2005). "Photography and the Occult." En Clément CHÉROUX, Andreas FISCHER, Pierre APRAXINE, Denis CANGUILHEM, y Sophie SCHMIT, *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (catálogo de la exposición, p. 12-17). New Haven / Londres: Yale University Press.

ARENAS, 2002

ARENAS, Carlos (2002). “H.R. Giger: Visiones de la Nueva Carne.” En Antonio José NAVARRO (ed.), *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo* (p. 325-367). Madrid: Valdemar - Festival de Cine de Sitges (col. Intempestivas, 6).

ARENAS, 2005

— (2005). *El mundo de H.R. Giger* (Tesis doctoral, Universitat de València). Recuperado de <<http://roderic.uv.es/handle/10550/15205/>>.

ARENAS, 2006

— (2006). “Ilustración, diseño y fantasía: del papel al celuloide.” En Antonio José NAVARRO y Ángel SALA (eds.), *Europa imaginaria: Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente* (p. 147-180). Madrid: Valdemar (col. Intempestivas, 16).

ARENAS, 2007

— (2007). “La estética de Satán: del arte figurativo a la cultura *pop*”. En Antonio José NAVARRO (ed.), *El demonio en el cine: Máscara y espectáculo* (p. 89-132). Madrid: Valdemar - Festival de Cine de Sitges (col. Intempestivas, 18).

ARENAS, 2008

— (2008). *H. R. Giger: Belleza en la oscuridad*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca (col. Textos Minor, 13).

ARENAS, 2009

— (2009, ed.). *H. R. Giger: Atzera begirakoa - Retrospectiva* (catálogo de la exposición). San Sebastián: Kutxa Fundazioa.

ARENAS, 2013

— (2013). “La imagen fantástica.” En Carlos ARENAS y Pilar PEDRAZA, *La imagen fantástica* (catálogo de la exposición, p. 11-23). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

ARENAS, 2016

— (2016). “Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández” (en el monográfico *Lo fantástico en las artes visuales* (siglos XVIII-XXI), coord. Pere PARRAMON). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (2), 81-91. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.318>>.

ARENAS, 2017

— (2017, ed.). *H. R. Giger: Seul avec la nuit - Alone with Night* (catálogo de la exposición). Nantes: Le Lieu Unique.

ARENAS, 2017B

— (2017). “El humanismo de Joan Castejón.” En *Joan Castejón: Retrospectiva* (catálogo de la exposición, p. 11). Valencia: Generalitat valenciana.

ARENAS, 2017C

— (2017, ed.). *Joan Castejón: Retrospectiva* (catálogo de la exposición). Valencia: Generalitat valenciana.

ARENAS y PEDRAZA, 2013

ARENAS, Carlos; y PEDRAZA, Pilar (2013). *La imagen fantástica* (catálogo de la exposición). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

ARENAS Y PEDRAZA, 2015

— (2015). *José Hernández: El sueño anclado* (catálogo de la exposición). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

ARENAS Y PEIRÓ LÓPEZ, 2009

ARENAS, Carlos; y PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista (2009). *Swiss design in Hollywood* (catálogo de la exposición). Valencia: Universitat Politècnica de València.

ARGULLOL, 1993

ARGULLOL, Rafael (1993). “Goya en su infierno.” *Revista colombiana de psicología*, 2, 137-142.

ARGULLOL, 1994

— (1994). *La Atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino (col. Destinolibro, 346).

ARGULLOL, 2013

— (2013). “La modernidad espectral.” En *Maldita perfección: Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza* (p. 146-156). Barcelona: Acanalado (col. El Acanalado, 279).

ARIÈS, 1980

ARIÈS, Philippe (1980). *L'homme devant la mort*. París: Seuil.

ARISTÓTELES, 1974

ARISTÓTELES (1974). *Poética* (ed. Valentín GARCÍA YEBRA). Madrid: Gredos (col. Biblioteca románica hispánica, IV; Textos, 8).

ARNHEIM, 1996

ARNHEIM, Rudolf (1996). *El cine como arte*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós (col. Paidós Comunicación-Cine, 80).

AROLA, 1995

AROLA, Raimon (1995). *Las estatuas vivas: Ensayo sobre arte y simbolismo*. Barcelona / Buenos Aires: Ediciones Obelisco (col. Testigos de la Tradición).

AROLA, 2014

— (2014). “La mujer de agua y su fruto.” En Pilar BONET (ed.), *Josefa Tolrà: Mèdium i artista* (catálogo de la exposición, p. 189-193). Mataró: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani (ACM) / Ajuntament de Mataró.

AROLA, 2015

— (2015). *Cuestiones simbólicas: Las formas básicas*. Barcelona: Herder.

ATTEBERY, 1992

ATTEBERY, Brian (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press.

AUDOIN, 1973

AUDOIN, Philippe (1973). *Les surréalistes*. París: Seuil (col. Écrivains de toujours, 93).

AUERBACH, 1993

AUERBACH, Erich (1993). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

AUGER, 2008

AUGER, Emily E. (2008). “The Lord of the Rings’ Interlace: From Tolkien to Tarot.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 19 (3), 317-330.

AUGER, 2008B

— (2008). “The Lord of the Rings’ Interlace: Tolkien’s Narrative and Lee’s Illustrations.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 19 (1), 70-93.

AUMONT, 1997

AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable: Cine y pintura*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós (col. Paidós Comunicación-Cine, 78).

AUMONT, 1998

— (1998). *De l'esthétique au présent*. París / Bruselas: De Boeck Université.

AUMONT, 2016

— (2016). *Límites de la ficción: Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila Textos Aparte (col. Contracampo, 18).

AVENS, 2003

AVENS, Roberts. *Imagination is Reality: Western Nirvana in Jung, Hillman, Barfield and Cassirer*. Dallas: Spring.

AVILÉS FABILA, 2001

AVILÉS FABILA, René (2001). *Bestiario de seres prodigiosos*. Madrid: Ediciones Eneida.

AZARA, 2002

AZARA, Pedro (2002). *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili (col. Hipótesis).

AZARA, 2004

— (ed.). *La ciutat que mai no existí: Arquitectures fantàstiques en l'art occidental* (catálogo de la exposición). Barcelona: CCCB y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

BACH, 2015

BACH, Mauricio (2015). *Películas de culto: La otra historia del cine*. Madrid: T&B.

BAJTÍN, 1998

BAJTÍN, Mijail (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza Ensayo, 57).

BALSACH, 2007

BALSACH, Maria-Josep (2007). *Joan Miró: cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*. Barcelona: Galàxia Gutenberg - Cercle de Lectors.

BALTRUŠAITIS, 2008

BALTRUŠAITIS, Jurgis (2008). *Le Moyen Age fantastique : Antiquités et exotismes dans l'art gothique* (nueva edición). París: Flammarion (col. Champs arts, 603).

BALLESTEROS, 1998

BALLESTEROS, Antonio (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha.

BALLESTRIERO, 2016

BALLESTRIERO, Roberta (2016). “Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera” (en el monográfico *Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)*, coord. Pere PARRAMON). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (2), 93-115. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.312>>.

BALLÓ, 2007

BALLÓ, Jordi (2007). “Cómo se transporta una imagen.” En Anne-Birgitte FONSMARK, Annette ROSENVOLD HVIDT, Casper TYBJERG y Jordi BALLÓ, *Hammershøi i Dreyer* (catálogo de la exposición, p. 133-136). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

BALLÓ Y PÉREZ, 2010

BALLÓ, Jordi; y PÉREZ, Xavier (2010). *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama (col. Argumentos, 198).

BARCELÓ, 2005

Barceló, Elia (2005). *El mundo de Yarek* (1ª reedición revisada). Madrid: Lengua de trapo (col. Nueva biblioteca, 101).

BARLOW Y LOVECRAFT, 2011

BARLOW, Robert; y LOVECRAFT, H. P. (2011). “La noche del océano.” En José María NEBREDA (ed.), *Mares tenebrosos* (p. 35-68). Madrid: Valdemar (col. El Club Diógenes, 297, serie negra).

BARONIAN, 1977

BARONIAN, Jean-Baptiste (1977). *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*. Lausana: L'âge d'homme.

BARR, 1936

Barr, Alfred H. (ed., 1936). *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (catálogo de la exposición). Nueva York: Museum of Modern Art.

BARRET, 1996

BARRET, André (1996). *Les peintres du fantastique*. París: Les Éditions de l'Amateur.

BARRIENTOS-BUENO, 2017

BARRIENTOS-BUENO, Mónica (2017). *Dentro del cuadro: 50 presencias pictóricas en el cine*. Barcelona: Editorial UOC (col. Filmografías esenciales).

BARTHES, 1968

BARTHES, Roland (1968). “L'Effet de Réel.” *Communications* (11), 84-89.

BARTHES, 1986

— (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.

BARTNECK ET AL., 2009

BARTNECK, Christoph; KANDA, Takayuki; ISHIGURO, Hiroshi; y HAGITA, Norihiro (2009). “My robotic doppelganger: A critical look at the uncanny valley theory.” En *Proceedings of the 18th IEEE international symposium on robot and human interactive communication* (p. 269-276). Toyama.

BASSAS VILA, 2014

BASSAS VILA, Assumpta (2014). "Visiones cotidianas y visualidades contemporáneas: los dibujos canalizados de Silvia Gubern." En Pilar BONET (ed.), *Josefa Tolrà: Mèdium i artista* (catálogo de la exposición, p. 199-204). Mataró: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani (ACM) / Ajuntament de Mataró.

BAUDELAIRE, 1988

BAUDELAIRE, Charles (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor (col. La Balsa de la Medusa, 25).

BAUDELAIRE, 2009

— (2009). *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa* (ed. M. Neila). Sevilla: Espuela de Plata.

BAUDRILLARD, 2006

BAUDRILLARD, Jean (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.

BAUMAN, 2007

BAUMAN, Zygmunt (2007). *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós (col. Estado y Sociedad, 143).

BAZIN, 2000

BAZIN, André (2000). *¿Qué es el cine?* (4ª ed.). Madrid: Ediciones Rialp (col. Libros de Cine).

BECKER, 1996

BECKER, Alliene (1996). *Visions of the Fantastic: selected Essays from the Fifteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport: Greenwood Press.

BELEVAN, 1976

BELEVAN, Harry (1976). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama (col. Argumentos, 37).

BELTING, 2007

BELTING, Hans (2007). *Iconografía de la imagen*. Buenos Aires y Madrid: Katz.

BELLEMIN-NOËL, 1971

BELLEMIN-NOËL, Jean (1971). "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques." *Littérature*, 2, 103-117.

BELLEMIN-NOËL, 2001

— (2001). "Notas sobre lo fantástico." En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 107-140). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

BELLINI, 1991

BELLINI, Paolo (1991). *Arte fantastica e incisione: Incisori visionari dal xv al xx secolo*. Milán: Mondadori.

BEN SLAMA, 2016

BEN SLAMA, Mohamed (2016). "El género femenino como elemento amenazante: «La mujer alta», de Pedro Antonio de Alarcón, y «La mujer sin cara», de Emilio Carrere." *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (2), 247-260. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.226>>.

BENJAMIN, 1967

BENJAMIN, Walter (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.

BENJAMIN, 1998

— (1998). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, 2008

— (2008). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En Walter BENJAMIN, *Obras* (Libro 1, vol. 2). Madrid: Abada Editores.

BERG, 1991

BERG, Stephan (1991). *Schlimme Zeiten, böse Räume: Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.

BERGGRUEN, 2018

BERGGRUEN, Olivier (2018). "The Dream of the Other." En VV.AA., *Endless Enigma: Eight Centuries of Fantastic Art* (catálogo de la exposición, p. 31-41). Nueva York: David Zwirner Books.

BERGIER Y PAUWELS, 1963

Bergier, Jacques, y Pauwels, Louis (1963). *El retorno de los brujos: Introducción al realismo fantástico*. Barcelona: Plaza & Janés.

BERGSON, 2008

BERGSON, Henri (2008). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.

BERKELEY, 1994

BERKELEY, George (1994). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Barcelona: Altaya (col. Grandes Obras del Pensamiento, 77).

BERMÚDEZ, 2015

BERMÚDEZ, Renato (2015). “Las monstruosidades del collage: hacia una teratología del arte del siglo XX.” En Marta PIÑOL LLORET (ed.), *Monstruos y monstruosidades: Del imaginario medieval a los X-Men* (p. 309-338). Barcelona y Buenos Aires: Sans Soleil.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, 2003

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen (2003). “Materiales para el arte y la memoria.” Recuperado de <https://www.academia.edu/15580483/_Materiales_para_el_arte_y_la_memoria_>.

BERTHA, 1995

BERTHA, Csilla (1995). “The Symbolic Versus the Fantastic: The Example of an Hungarian Painter.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 6 (4), 295-311.

BERTRAND, 2014

BERTRAND, Aloysius (2014). *Fantasías al modo de Rembrandt y Callot* (ed. de José Francisco RUIZ CASANOVA). Madrid: Ediciones Cátedra (col. Letras universales, 479).

BESSIÈRE, 1974

BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique : La poésie de l'incertain*. París: Larousse.

BESSIÈRE, 2001

— (2001). “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza.” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 83-104). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

BESSON Y JACQUELIN, 2015

BESSON, Anne; y JACQUELIN, Evelyne (eds., 2015). *Poétiques du merveilleux : Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*. Arras: Artois Presses Université.

BETTELHEIM, 1995

BETTELHEIM, Bruno (1995). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (2ª ed.). Barcelona: Crítica (col. Drakontos).

BETTINI ET AL., 2015

Maurizio Bettini *et al.* (2015). *Muñeca*. Madrid: Casimiro Libros.

BEVILLE, 2014

BEVILLE, Maria (2014). *The Unnameable Monster in Literature and Film*. Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group (col. Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature).

BIEDERMANN, 1993

BIEDERMANN, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós (col. Paidós Lexicon).

BINGHAM, COOK Y WILSON, 2004

BINGHAM, Neil, COOK, Peter, y WILSON, Rob (2004). *Fantasy Architecture: 1500-2036*. Londres: National Touring Exhibitions (Hayward Gallery).

BLACK, 2011

BLACK, M. (2011). “¿Cómo representan las imágenes?” En E. H. GOMBRICH, J. HOCHBERG y M. BLACK, *Arte, percepción y realidad* (2ª reimpresión, p. 127-173). Madrid, Paidós (col. Paidós Estética, 42).

BLOOM, 2000

BLOOM, Michelle E. (otoño 2000). "Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut." *Comparative Literature*, 52 (4), 291-320. Recuperado de <<https://www.jstor.org/stable/1771350>>.

BLUMENBERG, 2008

Blumenberg, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia, Pre-textos.

BOCCUTI, 2018

BOCCUTI, Anna (coord., 2018). "El humor y lo fantástico" (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 6 (1), 9-222. Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v6-n1-2018>>.

BOLAÑOS, 2010

Bolaños, María (2010). *Pasajes de la melancolía: Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Cenero: Trea.

BONET, 2014

BONET, Pilar (2014). "Josefa Tolrà: Médium y artista." En Pilar BONET (ed.), *Josefa Tolrà: Médium i artista* (catálogo de la exposición, p. 168-172). Mataró: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani (ACM) / Ajuntament de Mataró.

BONET, 2014B

— (ed., 2014). *Josefa Tolrà: Médium i artista* (catálogo de la exposición). Mataró: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani (ACM) / Ajuntament de Mataró.

BOOM, 2016

BOOM, Henk (2016). *El Bosco al desnudo: 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch*. Madrid: Antonio Machado Libros (col. Pensamiento, 41).

BORDELON, 2007

BORDELON, Laurent (2007). *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle causées par la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire...* Recuperado de <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k678870>>.

BORDWELL, STAIGER Y THOMPSON, 1997

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; y THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós (col. Paidós Comunicación Cine, 79).

BORGES, 1980

BORGES, Jorge Luis (1980). *Prosa completa* (vol. II). Barcelona: Bruguera.

BORGES, 1989

— (1989). "Sobre los clásicos." En *Otras inquisiciones* (p. 189-191). Madrid: Alianza.

BORGES, 1996

— (1996). "Deutsches Requiem." En *El Aleph* (p. 97-107). Barcelona: Emecé Editores (Biblioteca Jorge Luis Borges).

BORGES, 1996B

— (1996). "La casa de Asterión." En Jorge Luis BORGES, *El Aleph* (p. 79-84). Barcelona: Emecé Editores (Biblioteca Jorge Luis Borges).

BORGES, 2017

— (2017). "Prólogo." En Ray BRADBURY, *Crónicas marcianas* (13ª impresión, p. 7-9). Barcelona: Booket-Minotauro-Planeta (Ciencia Ficción, Biblioteca Ray Bradbury, 8020).

BORNAY, 2004

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith* (5ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra (col. Ensayos Arte Cátedra).

BORRÀS I CASTANYER, 2017

BORRÀS I CASTANYER, Laura (2017). *La literatura en un tuit*. Barcelona: Símbol Editors.

BOTTON Y ARMSTRONG, 2015

BOTTON, Alain de; y ARMSTRONG, John (2015). *Art as Therapy* (1ª reimpresión). Londres y Nueva York: 2015.

BOUDOU, 2000

BOUDOU, Bénédicte (2000). *Mars et les muses dans l'Apologie pour Hérodote d'Henri Estienne*. Ginebra: Librairie Droz.

BOURKE, 2005

BOURKE, Joanna (2005). *Fear: A Cultural History*. Londres: Virago.

BOUVET, 1998

BOUVET, Rachel (1998). *Étranges récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*. Quebec: Le Griot.

BOZAL, 2006

BOZAL, Valeriano (2006). *Francisco Goya: Vida y obra* (vol. II). Madrid: TF Editores.

BOZAL, 2010

— (ed., 2010). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I, 4ª ed.). Madrid: Editorial Machado (col. La balsa de la Medusa, 80).

BOZZETTO, 1992

BOZZETTO, Roger (1992). *L'obscur objet d'un savoir : Fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

BOZZETTO, 1998

— (1998). “L'Indicible et son portrait : *Le Modèle de Pickman* de Howard Phillips Lovecraft publié in *Je suis d'ailleurs*.” En *Actes du Congrès de la Soc. Fr. de Litt. Gén. & Comp.* (p. 89-98). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

BOZZETTO, 2001

— (2001). “¿Un discurso de lo fantástico?” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 223-242). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

BOZZETTO, 2002

— (julio-agosto 2002). “El sentimiento de lo fantástico y sus efectos” (en el monográfico *Lo fantástico: literatura y subversión*, coord. David Roas). *Quimera* (218-219), 35-40.

BOZZETTO, 2005

— (2005). *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

BRADBURY, 2017

BRADBURY, Ray (2017). “Usher II.” En *Crónicas marcianas* (13ª impresión, p. 157-176). Barcelona: Booket-Minotauro-Planeta (Ciencia Ficción, Biblioteca Ray Bradbury, 8020).

BRETON, 1991

BRETON, André (1991). *L'Art magique* (2ª ed., ampliada en colaboración con Gerard Legrand). París: Adam Biro-Phébus.

BRETON, 2009

— (2009). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros (col. Visor literario, 6).

BRIGANTI, 1989

BRIGANTI, Giuliano (1989). *Fantastic and Visionary Painting*. Londres: Bloomsbury Books.

BRIGGS, 1992

BRIGGS, Katharine (1992). *Diccionario de las hadas*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta (col. Alejandría).

BRION, 1955

BRION, Marcel (1955). *Leonor Fini*. París: Jean-Jacques Pauvert.

BRION, 1957

— (1957). “Préface.” En Gilberte MARTIN-MÉRY (ed.), *Bosch, Goya et le fantastique* (catálogo de la exposición, p. XVII-XXXI). Burdeos: Delmas.

BRION, 1989

— (1989). *L'Art fantastique* (nueva edición a partir de la de 1961). París: Albin Michel.

BROCH, 1970

BROCH, Hermann (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.

BROWN, 2005

BROWN, Fredric (2005). “El centinela.” En Fredric BROWN, *Luna de miel en el infierno y otros cuentos de marcianos: Ciencia ficción completa* (vol. II, p. 299). Barcelona: Gigamesh.

BRUMAL, 2013

Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic (2011-). Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/index>>.

BUCK, 1999

BUCK, Stephanie (1999). *Hans Holbein*. Colonia: Könemann (col. Masters of German art).

BUCK-MORRIS, 1994

BUCK-MORRIS, Susan (1994). "Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes." Barcelona: Visor.

BUNSON, 1993

BUNSON, Matthew (1993). *The Vampire Encyclopedia*. Nueva York: Crown Publishers.

BÜRGER, 2001

BÜRGER, Christa y Peter (2001). *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal (col. Nuestro Tiempo).

BURKE, 1995

BURKE, Edmund (1995). *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaya (col. Grandes Obras del Pensamiento, 88).

BURNS, 2019

BURNS, Charles (2019). *Agujero negro* (8ª ed.). Barcelona: La Cúpula.

BURWICK, 1996

BURWICK, Frederick (1996). *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

BUSUIOCEANU, 1940

BUSUIOCEANU, Alejandro. "A Re-discovered Painting by Murillo: El cuadro de las sombras." *The Burlington Magazine* 76.443 (1940): 55-59.

CABRERA INFANTE, 1990

CABRERA INFANTE, Guillermo (1990). *Tres tristes tigres*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho (col. Biblioteca Ayacucho, 151).

CABUTTI, 1973

CABUTTI, Lucio (1973). *Figurazione come realtà fantastica* (catálogo de la exposición). Turín: La Tavolozza Galleria d'Arte.

CACHORRO FERNÁNDEZ, 2015

CACHORRO FERNÁNDEZ, Emilio (abril-junio 2015). "Habitaciones con vistas: Pulsión escópica a través de la ventana." En *Archivo español de arte*, LXXXVIII (350), 157-172. DOI: <10.3989/aearte.2015.10>.

CAILLOIS, 1958

CAILLOIS, Roger (1958). *Fantastique, soixante récits de terreur*. París: Le Club Français du Livre.

CAILLOIS, 1965

— (1965). *Au cœur du fantastique*. París: Gallimard.

CALMET, 2007

CALMET, Augustin (2007). *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.* Recuperado de <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68180w.image>>.

CALMET, 2009

— (2009). *Tratado sobre los Vampiros* (3ª ed.). Madrid: Reino de Cordelia (col. Reino de Cordelia, 2).

CALVINO, 2015

CALVINO, ITALO (2015). *Las ciudades invisibles* (26.ª ed.). Madrid: Ediciones Siruela (col. Biblioteca Calvino, 3).

CALVO, 2013

CALVO, Pepe. *La Flor Oráculo* (2ª ed.). Alicante: Editorial Aguaclara y Las Cigarreras, Cultura Contemporánea.

CALVO, 2019

— (2019). *Imagina mi alma* (2ª ed.). Oviedo: PiEdiciones.

CALLE, 2016

CALLE, Román de la (2016). *Gusto, belleza y arte: Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca (col. Metamorfosis, 7).

CAMÓN AZNAR, 1957

CAMÓN AZNAR, José (1957). “Le fantastique dans l’art espagnol.” En Gilberte MARTIN-MÉRY (ed.), *Bosch, Goya et le fantastique* (catálogo de la exposición, p. XXXIII-XL). Burdeos: Delmas.

CAMPRA, 1985

CAMPRA, Rosalba (1985). *Fantástico y sintaxis narrativa*. Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata.

CAMPRA, 1991

— (1991). “Los silencios del texto en la literatura fantástica.” En E. MORILLAS VENTURA (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (p. 49-73). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruela.

CAMPRA, 2001

— (2001). “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión.” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 153-192). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

CAMPRA, 2008

— (2008). *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.

CARBONELL, 2004

CARBONELL, Aurèlia (2004). “La imagen del laberinto en Escher.” En Xavier ANTICH, Jorge WAGENSBERG, Eva VILA y Aurèlia CARBONELL, *Escher: La vida de las formas* (catálogo de la exposición; p. 44-54). Barcelona: Fundació ”la Caixa”.

CARLO, 1991

CARLO, Franza (ed., 1991). *Il fantastico nell’arte contemporanea*. Milán: COMED.

CARROLL, 2005

CARROLL, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros (col. La balsa de la Medusa: Filosofía, 145).

CARTER, 2014

CARTER, Angela (2014). “El hombre lobo.” En *La cámara sangrienta* (p. 149-151). Coyoacán: Sexto Piso (col. Sexto Piso Ilustrado).

CASAS, 2010

CASAS, Ana (2010). “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico.” *Ínsula* (765), 10-13.

CASAS, 2018

— (2018). “Prólogo.” En Ana CASAS y David ROAS (eds.), *Las mil caras del monstruo* (p. 7-18). León: Eolas (col. Las puertas de lo posible).

CASAS Y ROAS, 2018

CASAS, Ana; y ROAS, David (2012, ed.). *Las mil caras del monstruo*. León: Eolas (col. Las puertas de lo posible).

CASTEX, 1994

CASTEX, Pierre-George (1994). *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (7ª ed.). París: José Corti.

CAVAFIS, 1994

CAVAFIS, C. P. (1994). *Poesía completa* (3ª ed., 2ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza Tres, 93).

CESERANI, 1999

CESERANI, Remo (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor (col. La balsa de la Medusa, 104; serie Léxico de estética).

CF, 2019

CF, Alex (2019). *Merrylin Cryptid Museum*. Recuperado de <<https://merrylinmuseum.squarespace.com>>.

CIRLOT, 2014

CIRLOT, Juan Eduardo (2014). *Diccionario de símbolos* (18ª ed.). Madrid: Ediciones Siruela.

CLARK, 1956

CLARK, Kenneth (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. Nueva York: Pantheon Books (Bollingen series, 35; A. W. Mellon lectures in the fine arts, 2).

CLARK, 1999

CLARK, Stuart (1999). *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press.

CLARKE, 2016

CLARKE, Roger (2016). *La historia de los fantasmas: 500 años buscando pruebas* [versión Kindle]. Madrid: Siruela (El ojo del tiempo).

CLEMENS, 1998

CLEMENS, Christopher y Letitia (1998). Prólogo. En Arthur CONAN DOYLE, *El misterio de las hadas* (p. 5-19). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor (col. El barquero, 13).

CLUTE, 1996

CLUTE, John. *Ciencia ficción: Enciclopedia ilustrada*. Barcelona: Ediciones B.

CLUTE ET AL., 2018

CLUTE, John; LANGFORD, David; NICHOLLS, Peter; y SLEIGHT, Graham (2018). *Encyclopedia of Science Fiction*. Recuperado de <<http://www.sf-encyclopedia.com/>>.

CLUTE Y GRANT, 1999

CLUTE, John, y GRANT, John (ed., 1999). *The Encyclopedia of Fantasy*. Nueva York: St. Martin's Griffin.

CNODDER, HASSE Y LOOIJ, 1976

CNODDER, Remi de; HASSE, Paul de; y LOOIJ, L. Theo van (1976). *The Belgian-French group xxth Century of contemporary Fantastic Art*. Amberes: Henri Henriot.

COATES, 1988

COATES, Paul (1988). *The Double and the Other*. Londres: McMillan.

COCTEAU ET AL., 1958

COCTEAU, Jean; et al. (1958). *Angoisse : Le fantastique dans l'art* (opúsculo complementario del catálogo de la exposición *Bosch, Goya et le fantastique* en Burdeos, 1957, 1ª ed.). París: Publicat.

COHEN, 1996

COHEN, Jeffrey Jerome (1996). "Monster Culture (Seven Theses)." En Jeffrey Jerome COHEN (ed.), *Monster Theory: Reading Culture* (p. 3-25). Minneapolis: University of Minnesota Press.

COLERIDGE, 2010

COLERIDGE, Samuel Taylor (2010). *Biographia Literaria*. Valencia: Pre-Textos (col. Narrativa Clásicos).

COLUBI, 2015

COLUBI, Pepe (11 agosto 2015). "Ver para creer." *Cinemanía*. Recuperado de <<http://cinemanía.elmundo.es/firma/ver-para-crear/>>.

COLLIER, 2010

COLLIER, Pieter (9 marzo 2010). "Interview with Cor Blok about the Tolkien Calendar 2011." Recuperado de <<http://www.tolkienlibrary.com/press/937-Interview-Cor-Blok-Tolkien-Calendar-2011.php>>.

COMINI, 1978

COMINI, Alessandra (1978). *The fantastic art of Vienna*. Nueva York: Knopf.

CONAN DOYLE, 1998

CONAN DOYLE, Arthur (1998). *El misterio de las hadas*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor (col. El barquero, 13).

CONNELLY, 2015

CONNELLY, Frances S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego*. Madrid: Editorial Machado (col. La balsa de la Medusa, 204).

CONRADS Y SPERLICH, 1962

CONRADS, H. y SPERLICH, G. (1962). *The architecture of fantasy: Utopian building and planning in modern times*. Nueva York: Praeger.

COPLESTON, 1989

COPLESTON, Frederick (1989). *Historia de la filosofía* (vol. II, *De S. Agustín a Escoto*; 2ª ed.). Barcelona: Ariel (col. Ariel Filosofía).

COPLESTON, 1989B

— (1989). *Historia de la filosofía* (vol. III, *De Ockham a Suárez*; 2ª ed.). Barcelona: Ariel (col. Ariel Filosofía).

COPLESTON, 1989C

— (1989). *Historia de la filosofía* (vol. VII, *De Fichte a Nietzsche*; 2ª ed.). Barcelona: Ariel (col. Ariel Filosofía).

COPLESTON, 1991

— (1991). *Historia de la filosofía* (vol. I, *Grecia y Roma*; 3ª ed.). Barcelona: Ariel (col. Ariel Filosofía).

COPLESTON, 1991B

— (1991). *Historia de la filosofía* (vol. IV, *De Descartes a Leibniz*; 2ª ed.). Barcelona: Ariel (col. Ariel Filosofía).

COPLESTON, 1991C

— (1991). *Historia de la filosofía* (vol. VI, *De Wolff a Kant*; 2ª ed.). Barcelona: Ariel (col. Ariel Filosofía).

CORAZÓN RURAL, 2014

CORAZÓN RURAL, Álvaro (2014). “Intenso melodrama entre deformados.” En VV.AA. *Jot Down 100: Còmics* (p. 162-163). Sevilla: Jot Down Books.

CORM, 2003

CORM, Georges (2003). *La fractura imaginària: Esperit crític i religió a Occident i Orient*. Lleida: Pagès editors (col. Argent viu, 60).

CORNEILLE, 2013

CORNEILLE, Pierre (2013). *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=Ad4ZtBJ3Dw4C&hl=ca&source=gbs_navlinks_s>.

CORNEJO BRUGUÉS, 2017

CORNEJO BRUGUÉS, Laura (2017). *La pintura de Balthus: de la imagen a la imaginación. Paradojas de lo real, el deseo y la identidad* (Tesis doctoral no publicada). Universitat de Girona, Catalunya.

CORNEJO Y PARRAMON, 2017

CORNEJO, Laura; y PARRAMON, Pere (2017). “Josefa Tolrà i Julia Aguilar: Artistes i visionàries” (postal de la exposició). Salt: Les Bernardes.

CORNUT, 2006

CORNUT, Clotilde (2006). *La revue Planète (1961-1968) : Une exploration insolite de l'expérience humaine dans les années soixante*. París: Éditions de l'Œil du Sphinx (col. Les dossiers du Réalisme fantastique).

CORNWELL, 1988

CORNWELL, Neil (1988). “Critical Approaches to the Literary Fantastic: Definitions, Genre, Import.” *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist School*, 13(1), 1-45.

CORNWELL, 1990

— (1990). *The Literary Fantastic: from Gothic to Postmodernism*. Londres: Harvester Wheatsheaf.

CORTÁZAR, 1981

CORTÁZAR, Julio (1981). “Las babas del diablo.” En “*El perseguidor*” y otros cuentos: *Antología* (p. 55-68). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (col. Biblioteca argentina fundamental, 100).

CORTÁZAR, 2001

— (2001). “Casa tomada.” En *Bestiario* (p. 11-20). Madrid: Suma de letras (col. Punto de lectura, 74; Biblioteca Julio Cortázar, 4).

COSTA, 2003

— (2003). “Notes sobre el trash: Apunts per a la redempció d'una contracultura mutant.” En *Cultura porqueria: Una espeleologia del gust* (catálogo de la exposición, p. 14-35). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

COTTERELL, 1990

COTTERELL, Arthur (1990). *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

CRAIG, 1998

CRAIG, Ian S. (1998). "La censura franquista en la literatura para niñas: Celia y Antoñita la fantástica bajo el Caudillo." En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (SEVILLA, Florencio, y ALVAR, Carlos, eds.), vol. IV, 69-78.

CROFTON CROKER, 2007

CROFTON CROKER, Thomas (2007). *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*. Recuperado de <<https://archive.org/details/fairylegendstrad00crokrich>>.

CUÉLLAR ALEJANDRO, 2015

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2015). "La noche del terror ciego." En Rubén HIGUERAS FLORES (ed.), *Cine fantástico y de terror español: De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (p. 166-168). Madrid: T&B Editores.

CUÉLLAR ALEJANDRO, 2015B

— (2015). "Marcelino pan y vino." En Rubén HIGUERAS FLORES (ed.), *Cine fantástico y de terror español: De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)* (p. 48-52). Madrid: T&B Editores.

CUEVAS Y SÁNCHEZ-ORO, 2011

CUEVAS, David; y SÁNCHEZ-ORO, José (2011). "Las caras de Bélmez: Lo nunca dicho." *FDM* (7), 8-24. Recuperado de <https://issuu.com/fdm-enigmas/docs/fdm_la_revista_digital_07>.

CHAPMAN SHARPE, 2017

CHAPMAN SHARPE, William (2017). *Grasping Shadows: The Dark Side of Literature, Painting, Photography and Film*. Nueva York: Oxford University Press.

CHAPPELL, 2013

CHAPPELL, Bill (24 junio 2013). "Author Richard Matheson, I Am Legend Writer, Dies at 87." Recuperado de <<https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2013/06/24/195317782/author-richard-matheson-i-am-legend-writer-dies-at-87?t=1534517458092>>.

CHAREYRE-MÉJAN, 1998

CHAREYRE-MÉJAN, Alain (1998). *Le réel et le fantastique*. París: L'Harmattan.

CHÉROUX, 2005

CHÉROUX, Clément (2005). "Ghost Dialectics: Spirit photography in entertainment and belief." En Clément CHÉROUX, Andreas FISCHER, Pierre APRAXINE, Denis CANGUILHEM, y Sophie SCHMIT, *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (catálogo de la exposición, p. 45-55). New Haven / Londres: Yale University Press.

CHÉROUX, FISCHER, APRAXINE, CANGUILHEM Y SCHMIT, 2005

CHÉROUX, Clément; FISCHER, Andreas; APRAXINE, Pierre; CANGUILHEM, Denis; y SCHMIT, Sophie (2005). *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (catálogo de la exposición). New Haven / Londres: Yale University Press.

CHESTERTON, 2018

CHESTERTON, Gilbert Keith (2018). *The Red Angel. Project Gutenberg*. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/8092/8092-h/8092-h.htm#link2H_4_0018>.

D'ACOSTA, 2015

D'ACOSTA, Sema (2015). "Joan Fontcuberta, más allá de la fotografía." En Sema D'ACOSTA y Josep RAMONEDA, *Joan Fontcuberta: Imago, ergo sum* (catálogo de la exposición, p. 9-23). Madrid: La Fábrica.

D'ACOSTA Y RAMONEDA, 2015

D'ACOSTA, Sema; y RAMONEDA, Josep (2015). *Joan Fontcuberta: Imago, ergo sum* (catálogo de la exposición). Madrid: La Fábrica.

DANTO, 1998

DANTO, Arthur C. (1998). "Images mouvantes." *Cinéma-thèque* (13), 39.

DAVIS, 2018

DAVIS, Erik (2018). "Bienvenidos a lo raro." En Enrique JUNCOSA, Gary LACHMAN, Cristina RICUPERO y Erik DAVIS, *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (catálogo de la exposición, p. 36-43). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

DELEUZE, 2009

DELEUZE, Gilles (2009). *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (2ª ed.). Madrid: Arena Libros (col. Filosofía una vez, 11).

DELGADO, 1992

DELGADO, Manuel (1992). *La Magia: La realidad encantada*. Barcelona: Montesinos.

DELUMEAU, 1989

DELUMEAU, Jean (1989). *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus.

DEMOS, 2001

DEMOS, T. J. (2001). "Duchamp's Labyrinth: *First Papers of Surrealism*, 1942." *October Magazine* (97), 91-119.

DESCARTES, 1993

DESCARTES, René (1993). *Discurso del método*. Barcelona: Altaya (col. Grandes Obras del Pensamiento, 14).

DIAMANTINO VALDÉS, 2015

DIAMANTINO VALDÉS, Jesús (2015). "Monstruos modernos: Transposición y diálogo transmedial entre el cine de terror y la narrativa chilena actual." En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 321-333). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

DIAMANTINO VALDÉS, 2019

— (2019, coord.). "El universo fantástico de H. P. Lovecraft" (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 7 (1), 7-163. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/brumal/issue/viewIssue/v7-n1/pdf_36>.

DÍAZ SÁNCHEZ, 2013

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2013). "El sello postal y el canon artístico." En Guillermo NAVARRO OLTRA (ed.), *Autorretratos del estado: El sello postal del franquismo* (p. 62-79). Cuenca / Santander: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha / PubliCan Ediciones.

DIDI-HUBERMAN, 1992

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Minuit.

DIDI-HUBERMAN, 2007

— (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co.

DIDI-HUBERMAN, 2007B

— (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-textos – Universidad Politécnica de Valencia.

DIDI-HUBERMAN, 2011

— (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (3ª ed. aumentada). Buenos Aires - Córdoba: Adriana Hidalgo (col. Filosofía e Historia).

DIDI-HUBERMAN, 2015

— (2015). "Elogio de lo diáfano." En Georges DIDI-HUBERMAN, *Fasmas: Ensayos sobre la aparición I* (p. 100-111). Santander: Shangrila Textos Aparte (col. Contracampo, 14).

DIDI-HUBERMAN, 2015B

— (2015). *Fasmas: Ensayos sobre la aparición I*. Santander: Shangrila Textos Aparte (col. Contracampo, 14).

DOLEŽEL, 1999

DOLEŽEL, Lubomír (1999). *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros (col. Perspectivas).

DOMÍNGUEZ, 2002

DOMÍNGUEZ, Vicente (ed., 2002). *Los dominios del miedo*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Ensayos).

DONAIRE, 2008

DONAIRE, J. A. (2008). *Turisme cultural: Entre l'experiència i el ritual*. Bellcaire: Vitel-la.

DOOSRY, 2013

DOOSRY, Yasmin (ed., 2013). *Surrealistas antes del surrealismo* (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia.

DOUGLAS, 1973

DOUGLAS, Mary (1973). *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Tres Cantos: Siglo XXI de España Editores (col. Antropología).

DROZ, 1993

DROZ, Geneviève (1993). *Los mitos platónicos*. Barcelona: Labor (col. Labor – nueva serie, 28).

ECO, 1976

ECO, Umberto (1976). *Il Superuomo di massa*. Milán: Il Formichiere.

ECO, 2011

— (a cargo de, 2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.

ECO, 2013

— (2013). *Historia de la tierra y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen, 2013.

EDOUART, 2014

EDOUART, Auguste (2014). *A treatise on silhouette likenesses*. Recuperado de <https://archive.org/details/gri_33125008682912>.

EDWARDS, 1994

EDWARDS, Cyril (1994). “Heinrich von Morungen and the Fairy-Mistress Theme.” En Neil THOMAS (ed.), *Celtic and Germanic Themes in European Literature* (p. 13-30). Lewiston: Mellen.

EICHENDORFF, 1996

EICHENDORFF, Joseph von (1996). “Sortilegio de otoño.” En Italo CALVINO (sel. e intr.), *Cuentos fantásticos del XIX: Lo fantástico visionario* (vol. I, p. 51-77). Barcelona: Círculo de Lectores (col. Biblioteca portátil).

EL SUEÑO..., 2019

“El sueño de la razón produce monstruos.” (2 mayo 2019). *Museo Nacional del Prado*. Recuperado de <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>>.

ELGER, 1998

ELGER, Dietmar (1998). *Expresionismo: Una revolución artística alemana*. Colonia: Taschen (col. Arte).

ELIADE, 1997

ELIADE, Mircea (1997). *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós (col. Orientalia, 55).

ENCK, 1965

ENCK, John (invierno-primavera, 1965). “John Barth: An Interview.” *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VI, 3-14.

ENDE, 1988

ENDE, Michael (1988). *Jim Botón y Lucas el maquinista*. Barcelona: Orbis (col. Biblioteca juvenil Orbis, 1).

ENGELL, 1981

ENGELL, J. (1981). *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

ESPAÑOL, 2015

ESPAÑOL, Joaquim (2015). *Entre tècnica i enigma: Mirades transversals sobre les arts*. Barcelona: Edicions de 1984 (col. De bat a bat, 34).

ESPELT Y TUSQUETS BLANCA, 2010

ESPELT, Ramon; y TUSQUETS BLANCA, Oscar (ed., 2010). *Per laberints* (catálogo de la exposición). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

FAIRY PAINTING, S/D

“Fairy Painting” (s/d). Recuperado de <<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fairy-painting>>.

FALCÓN MARTÍNEZ, FERNÁNDEZ-GALIANO Y LÓPEZ MELERO, 1995

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio; y LÓPEZ MELERO, Raquel (1995). *Diccionario de la mitología clásica* (vol. I; 10ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial (col. El libro de bolsillo, sección Humanidades, 791).

FANTASTIC ART, 2008

“Fantastic Art, Dada, Surrealism” (2008). Recuperado de <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/dadaatmoma/>>.

FAXEDAS, 2007

FAXEDAS, M. Lluïsa (2007). *Del Simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936* (Tesis doctoral, Universitat de Girona). Recuperado de <<http://www.thesesred.net/handle/10803/7848>>.

FAXEDAS, 2016

— (2016). “Empremtes del fantàstic en l'art català” (en el monográfico *Lo fantàstic en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)*, coord. Pere PARRAMON). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (2), 17-43. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.311>>.

FAXEDAS, 2018

— (2018). *Del simbolismo a la abstracción: La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno*. Gijón: Ediciones Trea (serie Artes).

FERGUSON, 2010

FERGUSON, Anthony (2010). *The Sex Doll: A History*. Jefferson: McFarland.

FERNÁNDEZ, 2001

FERNÁNDEZ, Teodosio (2001). “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica.” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 283-297). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

FERNÁNDEZ, 2006

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas en los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

FERNÁNDEZ CUBAS, 2014

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2014). “El ángulo del horror.” En Jacobo SIRUELA (ed. y pról.), *Antología universal del relato fantástico* (2ª ed., p. 1193-1202). Vilaiür: Atalanta (col. Ars Brevis, 79).

FERNÁNDEZ MOLINA, 2004

FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio (2004). “Esa máquina.” En Benito ARIAS GARCÍA (sel., 2004), *Grandes minicuentos fantásticos* (p. 166). Madrid: Alfaguara.

FERRATER MORA, 1983

FERRATER MORA, José (1983). *Diccionario de Filosofía de bolsillo* (vol. A-H, comp. Priscilla COHN). Madrid: Alianza Editorial (col. El libro de bolsillo, 944).

FERRATER MORA, 1983B

FERRATER MORA, José (1983). *Diccionario de Filosofía de bolsillo* (vol. I-Z, comp. Priscilla COHN). Madrid: Alianza Editorial (col. El libro de bolsillo, 944).

FERRER VENTOSA, 2018

FERRER VENTOSA, Roger (2018). *Mágica belleza: El pensamiento mágico como fundamento original de la teoría del arte* (tesis doctoral, Universitat de Girona). Recuperado de <<https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/16162>>.

FERRERAS, 1995

FERRERAS, Daniel F. (1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid: VOSA (col. Documentos - Sociedad).

FIERENS, 1947

Fierens, Paul (1947). *Le Fantastique dans l'Art Flamand*. Bruselas: Cercle d'Art.

FLEMMING, 2007

FLEMMING, Robyn (2007). *Metamorphosis: 50 Contemporary Surreal, Fantastic and Visionary Artists*. Melbourne: Beinar.

FLORES DE LA FLOR, 2016

FLORES DE LA FLOR, M.ª Alejandra (2016). “Los monstruos como instrumento del poder político y religioso durante los siglos XVI y XVII.” En Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ (ed.), *Familia, Cultura Material y Formas de Poder en la España Moderna* (pp. 493-502). Madrid: Fundación Española de Historia Moderna.

FOCILLON, 1981

FOCILLON, Henri (1981). *Vie des formes* (7ª ed.). París: Presses Universitaires de France (col. Quadriges, 6).

FONSMARK, 2007

FONSMARK, Anne-Birgitte (2007). "Hammershøi-Dreyer: La magia de las imágenes; el vínculo entre un pintor y un cineasta." En Anne-Birgitte FONSMARK, Annette ROSENVOLD HVIDT, Casper TYBJERG y Jordi BALLÓ, *Hammershøi i Dreyer* (catálogo de la exposición, p. 118-123). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

FONT, 1995

FONT, Pere Lluís (1995). "Monoteísmo: dialéctica entre Jerusalem i Atenes." En Georges DUBY (dir.), *Els ideals de la Mediterrània dins la cultura europea* (p. 269-285). Barcelona: Generalitat de Catalunya – Institut Català d'Estudis Mediterranis (col. Estudis i Simposis).

Fontcuberta, 2002

Fontcuberta, Joan (2002). *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (4ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta y D'Acosta, 2015

Fontcuberta, Joan; y D'Acosta, Sema (2015). *La sirena del Tormes (Hydropithecus tormelensis) / Fauna secreta* (opúsculo de las intervenciones artísticas en el Museo Nacional de Antropología y en el Museo Nacional de Ciencias - CSIC). Madrid: Comunidad de Madrid.

Forni, 1977

Forni, Romeo (1977). *Padania fantastica: Indagine sull'arte visionaria e surreale* (catálogo de la exposición). Boloña: Galleria comunale di Palazzo d'Accursio.

Foucault, 1998

Foucault, Michel (1998). *Historia de la sexualidad: I. La voluntad de saber* (9ª ed.). Madrid – México: Siglo XXI editores.

Frayling, 2016

Frayling, Christopher (2016). *Vampyres: Genesis and Resurrection from Count Dracula to Vampirella*. Londres: Thames and Hudson.

Freedberg, 1992

Freedberg, David (1992). *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra (col. Arte, Grandes temas).

Freeland, 2004

Freeland, Cynthia (2004). *Pero ¿esto es arte?: Una introducción a la teoría del arte* (2ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra (col. Cuadernos Arte Cátedra, 39).

Freeman, 1983

Freeman, Margaret B. (1983). *The Unicorn Tapestries* (2ª reimpresión). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

Freud, 1988

Freud, Sigmund (1988). "Lo ominoso." En *Obras completas* (vol. XVII, *De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los Lobos") y otras obras (1917-1919)*) (eds. James Strachey y Anna Freud, p. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, 2018

— (2018). *Tótem y tabú: Algunas concordancias entre la vida anímica de los salvajes y la de los neuróticos*. Madrid: Akal (col. Básica de Bolsillo).

Froud y Lee, 1983

Froud, Brian; y Lee, Alan (1983). *Hadas*. Madrid: Ediciones Montena.

Froud y Windling, 1998

Froud, Brian; y Windling, Terri (1998). *Good Faeries / Bad Faeries*. Nueva York: Simon & Schuster Editions.

Furtado, 1980

Furtado, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte (col. Horizonte universitário, 22).

FUSTER, 1991

FUSTER, Joan (1991). *El descrèdit de la realitat*. Barcelona: El observador (col. Clàssics catalans del segle XX, 61).

GABILONDO, 2009

GABILONDO, Ángel (2009). “Otro realismo.” En Ángel GABILONDO, *Contigo* (p. 153-155). Madrid: Aguilar.

GABRIELLI, 1989

GABRIELLI, Alexandra (1989). *Het fantastische in de kunst: Compendium*. Utrecht: Teleac / Terra.

GADAMER, 1996

GADAMER, Hans-Georg (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.

GAGLIARDI, 2016

GAGLIARDI, Lucas (2016). “El espejo de Pandora: identidad y monstruosidad en *Penny Dreadful*” (en el monográfico *Lo fantástico en la nueva edad de oro de la televisión (1999-2015)*, coord. Rubén SÁNCHEZ y Alfonso CUADRADO). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (1), 35-56. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.278>>.

GARCÍA, 2013

GARCÍA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto: Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts.

GARCÍA, 2013B

GARCÍA, Patricia (2013). “El espacio como sujeto fantástico: el ejemplo de *Los palafitos* (Ángel Olgoso, 2007).” *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (1), 113-124.

GARCÍA, 2013C

— (2013). “La «frase umbral»: desliz al espacio fantástico.” En David ROAS y Patricia GARCÍA (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)* (p. 27-38). Málaga: E.D.A. Libros (col. Lecciones de cosas, 16).

GARCÍA, 2013D

— (2013). “The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression as a Phenomenon of Space.” *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 1 (1), 15-35. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.37>>.

GARCÍA, 2015

— (2015). “El Diabolo arquitecto: Orígenes y evolución de un motivo literario.” En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 103-119). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

GARCÍA, 2015B

— (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Nueva York: Routledge (col. Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature).

GARCÍA, 2018

GARCÍA, Alberto (2018). “Hugo Gernsback, John W. Campbell Jr. y Forrest J. Ackerman; vidas por la Ciencia Ficción” (programa 201 de *Verne y Wells ciencia ficción* de la Marina FM). Ivoox, 7 enero 2018. Web. 1 julio 2018.

GARCÍA CORTÉS, 1997

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1997). *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

GARCÍA LORCA, 2004

GARCÍA LORCA, Federico (2004). “Juego y teoría del duende.” En *Libro de poemas. Primeras canciones. Canciones (Poesía completa, 1)* (p. 25-34). Barcelona: Debolsillo (col. Contemporánea).

GARRIDO PALAZÓN, 1992

GARRIDO PALAZÓN, Manuel (1992). *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)*. Campus Universitario de Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

GARCÍA-VALERO, 2019

García-Valero, Benito (2019). “«Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual.» En Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ y Ana ABELLO VERANO (coords.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (p. 325-338). Madrid: Visor.

GATTI RICCARDI, 2012

GATTI RICCARDI, Giuseppe (2012). “Autómatas y maniqués en la literatura uruguaya: El motivo de la muñeca en la narrativa de los montevidianos Felisberto Hernández y Hugo Burel.” *Lejana* (4).

GAUTIER, 2014

GAUTIER, Théophile (2014). “La muerta enamorada.” En Ana PERALES (sel.), *No todos los vampiros chupan sangre: 16 relatos de 16 maestros de la literatura universal* (p. 133-165). Barcelona: Acervo.

GELDER, 1976

GELDER, Dirk van (1976). *Rodolphe Bredin: Monographie en trois parties* (vol. I, 1ª ed.). La Haya: Martinus Nijhoff.

GENOVA, 1975

GENOVA, Giorgio di (1975). *La realtà del fantastico: L'arte fantastica in Italia dal dopoguerra ad oggi*. Roma: Editori Riuniti.

GIDDENS, 1991

GIDDENS, Anthony (1991). *Modernidad e identidad del yo: El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.

GIEDION, 1992

GIEDION, Siegfried (1992). *El presente eterno: Los Comienzos de la arquitectura* (3ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza Forma, 22).

GIEDION, 1995

— (1995). *El presente eterno: Los Comienzos de la arquitectura* (4ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza Forma, 16).

GIGER, 1993

GIGER, H. R. (1993). *HR Giger ARh+*. Colonia: Taschen.

GIOVANNINI, 1998

GIOVANNINI, Fabio (1998). *Necrocultura: Estetica e cultura della morte nell'immaginario di massa*. Roma: Castelvecchi.

GOETHE, 1950

GOETHE, Johann Wolfgang (1950). *Obras completas* (vol. II). Madrid: Aguilar.

GOETHE, 2002

— (2002). *Werther* (5ª ed.). Madrid, México, Buenos Aires y San Juan: Edaf (col. Biblioteca Edaf, 213).

GOLDMANN, 1967

GOLDMANN, Lucien (1967). *L'illuminismo e la società moderna: Storia e funzione attuale dei valori di "libertà", "eguaglianza" e "tolleranza"*. Turín: Einaudi.

GOMBRICH, 1999

— (1999). *Història de l'art*. Barcelona: Columna.

GOMBRICH, 2011

— (2011). “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte.” En Ernst H. GOMBRICH, J. HOCHBERG y M. BLACK, *Arte, percepción y realidad* (2ª reimpresión, p. 13-65). Madrid, Paidós (col. Paidós Estética, 42).

GOMBRICH, 2013

— (2013). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (2ª ed., 5ª reimpresión). Madrid: Phaidon.

GOMBRICH, 2014

— (2014). *La evidencia de las imágenes*. Barcelona: Sans Soleil (col. Chiribitas, 8).

GONZÁLEZ, 2007

GONZÁLEZ, Mariana (26 febrero 2007). “Narraciones extraordinarias.” *La Gaceta del FCE*.

GONZÁLEZ, 2014

GONZÁLEZ, María José (2014). “Surrealismo y videncia: La obra de Remedios Varo.” En Pilar BONET (ed.), *Josefa Tolrà: Mèdium i artista* (catálogo de la exposición, p. 97-109). Mataró: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani (ACM) / Ajuntament de Mataró.

GONZÁLEZ GARCÍA, 2016

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2016). “Por amor al arte: Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann.” *Anales de Historia del Arte* (16), 131-150.

GONZÁLEZ GARCÍA, 2017

GONZÁLEZ GARCÍA, Ricardo (2017). “El pensamiento vuelto cosa: René Magritte y su paradójico imaginario visto desde el prisma de lo fantástico.” *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 5 (2), 245-266. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.387>>.

GONZALO PRIETO, 2003

GONZALO PRIETO, Pilar (2003). *Zombis, castrados, mantis y deformes: Notas para una exploración de la postfotografía*. Murcia: Asociación Murciana de Críticos de Arte.

GRANDAS, 2014

GRANDAS, Teresa (2014). “Habitar los intersticios: Arte y otras realidades.” En Pilar BONET (ed.), *Josefa Tolrà: Mèdium i artista* (catálogo de la exposición, p. 89-96). Mataró: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani (ACM) / Ajuntament de Mataró.

GREENBERG, 2002

GREENBERG, Clement (2002). “Vanguardia y kitsch.” En Clement GREENBERG, *Arte y cultura: Ensayos críticos* (p. 15-34). Barcelona: Paidós (col. Paidós Estética, 32).

GREGORI, 2015

GREGORI, Alfons (2015). *La dimensión política de lo irreal: El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.

GREGORI, 2019

— (2019, coord.). “Fantástico e ideología” (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 7 (2), 7-131. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/brumal/issue/viewIssue/v7-n2/pdf_37>.

GRIMAL, 1998

GRIMAL, Pierre (1998). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona – Buenos Aires: Paidós.

GRIVEL, 1991

GRIVEL, Charles (1991). “Horreur et terreur : philosophie du fantastique.” en VV. AA., *La littérature fantastique : Colloque de Cerisy* (p. 170-187). París: Albin Michael (col. Cahiers de l'Hermetisme).

GROCHOWIAK Y SCHMIED, 1968

GROCHOWIAK, Thomas; y SCHMIED, Wieland (1968). *Reiche des Phantastischen* (catálogo de la exposición). Recklinghausen: Städtische Kunsthalle.

GUASCH, 1997

GUASCH, Anna Maria (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal (col. Cultura artística, 11).

GUBERN, 2003

GUBERN, Román (2003). *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto* (3ª ed.). Barcelona: Anagrama (col. Argumentos).

GUBERN, 2005

— (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (edición revisada y ampliada). Barcelona: Anagrama (col. Argumentos, 335).

GUBERN Y PRAT, 1979

GUBERN, Román; y PRAT, Joan (1979). *Las raíces del miedo: Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.

GUERRERO BRULLET, 2014

GUERRERO BRULLET, Manuel (2014). "Joan Brossa y Josefa Tolrà." En Pilar BONET (ed.), *Josefa Tolrà: Mèdium i artista* (catálogo de la exposición, p. 176-179). Mataró: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani (ACM) / Ajuntament de Mataró.

GUIJARRO, 2014

GUIJARRO, Diana (2014, enero 17). "Exposición *Baconiana* de David Sardaña" [evento de Facebook]. Recuperado de <<https://www.facebook.com/events/escuela-de-fotograf%C3%ADa-lespai/exposici%C3%B3n-baconiana-de-david-sarda%C3%B1a/1387527454838807/>>.

GUILBERT, 1970

GUILBERT, Jean Claude (1970). *Het fantastisch realisme: 40 Europese schilders van de verbeelding*. La Haya: Forumboekerij.

GUILLEN, 1995

GUILLEN, Claudio (1995). "Imaginación y realismo: disyunciones y conjunciones del siglo XIX." *Draco* (7), 13-43.

GÜTERSLOH, SCHMIED Y HAKEL, 1964

GÜTERSLOH, Albert Paris; SCHMIED, Wieland; y HAKEL, Hermann (1964). *Malerei des phantastischen Realismus: Die Wiener Schule*. Viena / Hannover / Berna: Forum Verlag.

GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO, 2019

GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO, Julio (2019). "Las formas de lo indecible: Algunas representaciones del Horror Lovecraftiano en las adaptaciones de Alberto Breccia" (en el monográfico *El universo fantástico de H. P. Lovecraft*, coord. Jesús DIAMANTINO VALDÉS). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 7 (1), 107-133. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.571>>.

HABARTA, 2013

HABARTA, Gerhardt (2013). *Lexikon der phantastischen Künstlerinnen & Künstler* (2ª ed. ampliada). Viena: International Fantastic Artists Archive.

HABARTA, 2017

— (2017). *Lexikon phantastischer Künstlerinnen*. Viena: International Fantastic Artists Archive.

HAFTMANN, 1979

HAFTMANN, Werner (1979). *Malerei im Zwanzigsten Jahrhundert*. Múnich: Prestel.

HALL, 1997

HALL, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Thousand Oaks: SAGE Publications Ltd. (col. Culture, Media and Identities series).

HALL Y GAY, 2003

HALL, Stuart.; y GAY, Paul du (eds., 2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HARBOU, 2013

HARBOU, Thea von (2013). *Metrópolis*. Madrid: Gallo Nero (col. Narrativas Gallo Nero, 19).

HARPUR, 2007

HARPUR, Patrick (2007). *Realidad daimónica*. Vilaür: Atalanta (col. Imaginatio vera, 14).

HARPUR, 2013

— (2013). *La tradición oculta del alma*. Vilaür: Atalanta (col. Imaginatio vera, 74).

HARPUR, 2015

— (2015). *Mercurius o el matrimonio del Cielo y la Tierra*. Vilaür: Atalanta (col. Imaginatio vera, 91).

HASSOLD, 1994

HASSOLD, Cris (1994). "The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art." *Journal of the Fantastic in the Arts*, 6 (2/3), 253-274.

HAWTHORNE, 2014

HAWTHORNE, Nathaniel (2014). "El velo negro del pastor: Una parábola." En Jacobo SIRUELA (ed. y pról.), *Antología universal del relato fantástico* (2ª ed., p. 177-190). Vilaür: Atalanta (col. Ars Brevis, 79).

HELLENS, 1967

HELLENS, Franz (1967). *Le Fantastique réel*. París: Société générale d'éditions.

HENNEKEN, HUDSON Y KARSKENS, 2007

HENNEKEN, Uwe; HUDSON, Suzanne; y KARSKENS, Xander (2007). *Imperium Schlemihlium*. Haarlem: Veenman Publishers.

HERBERT, 2001

HERBERT, Frank (2001). *Dune* (3ª ed.). Barcelona: Debolsillo (col. Jet [ciencia ficción], 261; biblioteca Frank Herbert, 1).

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, 2015

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Ana María (2015). "Vampiras, basiliscos, zombies y muñecas en 62 Modelo para armar." En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 249-260). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

HERNANDO, 2013

HERNANDO, Alberto (2013). *El arte en carne viva*. Barcelona: Sd·edicions.

HIGUERAS FLORES, 2015

HIGUERAS FLORES, Rubén (ed., 2015). *Cine fantástico y de terror español: De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)*. Madrid: T&B Editores.

HIGUERAS FLORES, 2016

— (ed., 2016). *Cine fantástico y de terror español: Mutaciones y reformulaciones (1984-2015)*. Madrid: T&B Editores.

HINO, 2005

HINO, Hideshi (2005). *El niño gusano*. Barcelona: La Cúpula.

HO Y MACDORMAN, 2010

HO, Chin-Chang; MACDORMAN, Karl F. (2010). "Revisiting the Uncanny Valley Theory: Developing and Validating an Alternative to the Godspeed Indices." *Computers in Human Behavior*, 26, 1508-1518.

HOCKE, 1957

HOCKE, Gustav René (1957). *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*. Hamburgo: Rowohlt.

HOCKE, 1961

— (1961). *El mundo como laberinto: El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

HOCKE, 1975

— (1975). *Malerei der Gegenwart: Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation*. Múnich: Limes.

HOCKE, 1981

— (1981). *Phantastik der Sehnsucht*. Múnich: Bruckmann.

HOCKNEY, 2001

HOCKNEY, David (2001). *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Madrid: Destino.

HOCHBERG, 2011

HOCHBERG, J. (2011). "La representación de objetos y personas." En Ernst H. GOMBRICH, J. HOCHBERG y M. BLACK, *Arte, percepción y realidad* (2ª reimpresión, p. 67-125). Madrid, Paidós (col. Paidós Estética, 42).

HOFFMAN, 2014

HOFFMAN, E. T. A. (2014). "El hombre de arena." En Jacobo SIRUELA (ed. y pról.), *Antología universal del relato fantástico* (2ª ed., p. 79-111). Vilaür: Atalanta (col. Ars Brevis, 79).

HOFMANN, 1999

HOFMANN, Werner (1999). *Wie Deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*. Leipzig: Seemann.

HOFMANN, 2010

— (2010). *Phantasiestücke: Über das Phantastische in der Kunst*. Múnich: Hirmer.

HOMERO, 2004

HOMERO (2004). *Odisea* (versión de Carlos GARCÍA GUAL, 1 ed.). Madrid: Alianza Editorial.

HOUELLEBECQ, 2006

HOUELLEBECQ, Michel (2006). *H. P. Lovecraft: Contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Ediciones Siruela (col. Libros del Tiempo, 230).

HUME, 1984

HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. York: Methuen (col. University paperbacks, 872).

HUSSERL, 1973

HUSSERL, Edmund (1973). "Stufen der Einfühlung." En *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* (p. 62-76). La Haya: Nijhoff.

HUTCHEON, 2014

HUTCHEON, Linda (2014). *Una poetica del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

IAFA, 2017

IAFA: International Association for the Fantastic in the Arts (2017). Recuperado de <<https://www.fantastic-arts.org/about/>>.

INGÓLFSSON, 1989

Ingólfsson, Aðalsteinn (1989). *Naive and Fantastic Art in Iceland*. Reikiavik: Iceland Review.

INMAN FOX, 1985

Inman Fox, E. (1985). "Una teoría de la moderna imaginación literaria española." En *Homenaje a José Antonio Maravall* (p. 341-350). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

ISLE-ADAM, 2014

ISLE-ADAM, Villiers de l' (2014). "Vera." En Jacobo SIRUELA (ed. y pról.), *Antología universal del relato fantástico* (2ª ed., p. 205-215). Vilaür: Atalanta (col. Ars Brevis, 79).

JACKSON, 1999

JACKSON, Shirley (1999). *The Haunting of Hill House*. Londres: Robinson.

JACKSON, 2003

JACKSON, Rosemary (2003). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres / Nueva York: Routledge (serie New Accents).

JAMES, 2008

JAMES, Henry (2008). *La figura de la alfombra*. Madrid: Impedimenta.

JFA, 1988

Journal of the Fantastic in the Arts (1988). Recuperado de <<http://www.fantastic-arts.org/JFA/>>.

JOINER, 1990

JOINER, Dorothy (ed., 1990). "Special Art Issue" (monográfico). *Journal of the Fantastic in the Arts*, 3 (1), 2-79.

JOINER, 1990B

— (1990). "Introduction" (en el monográfico *Special Art Issue*, ed. Dorothy JOINER). *Journal of the Fantastic in the Arts*, 3 (1), 2-4.

JOLLES, 1930

JOLLES, André (1930). *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tubinga: Niemeyer.

JONES, 2016

JONES, Jonathan (2016, junio 15). "Georgiana Houghton: Spirit Drawings review –awe–inspiring visions of a Victorian medium." *The Guardian*. Recuperado el 12 de noviembre de 2019. Recuperado de <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/15/georgiana-houghton-spirit-drawings-review-courtauld?platform=hootsuite>>.

JOSHI, 1996

JOSHI, S. T. (1996). *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. San Bernardino: Borgo Press.

JOSHI, 1996B

— (1996). *H. P. Lovecraft: A Life*. West Warwick: Necronomicon Press.

JUNCOSA, 2018

JUNCOSA, Enrique (2018). “La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta.” En Enrique JUNCOSA, Gary LACHMAN, Cristina RICUPERO y Erik DAVIS, *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (catálogo de la exposición, p. 12-19). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

JUNCOSA, LACHMAN, RICUPERO Y DAVIS, 2018

JUNCOSA, Enrique; LACHMAN, Gary; RICUPERO, Cristina; y DAVIS, Erik (2018). *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (catálogo de la exposición). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

KANT, 1982

KANT, Immanuel (1982). *Prolegòmens a tota metafísica futura que vulgui presentar-se com a ciència* (ed. Pere Lluís Font). Barcelona: Laia (col. Textos filosòfics, 7).

KANT, 1991

— (1991). *Crítica del juicio* (5ª ed., ed. de Manuel GARCÍA MORENTE). Madrid: Espasa Calpe (col. Austral, serie Pensamiento, A 167).

KANT, 2017

— (2017). *En defensa de la Ilustración*. Barcelona: Alba editorial.

KAYSER, 2010

KAYSER, Wolfgang (2010). *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Madrid: Antonio Machado Libros (col. La balsa de la Medusa, 174).

KING, 1993

KING, Stephen (1993). *El misterio de Salem's Lot*. Barcelona: Orbis-Fabri (Stephen King Collection).

KINGSLEY, 2014

KINGSLEY, Peter (2014). *En los oscuros lugares del saber* (4ª ed.). Vilaur: Atalanta (col. Memoria mundi, 44).

KLINGER, 2017

KLINGER, Leslie S. (2017). “Genealogías de las razas primigenias.” En H. P. LOVECRAFT, *H. P. Lovecraft anotado* (ed. de Leslie S. KLINGER, p. 952). Madrid: Akal (col. Akal / Grandes Libros).

KNICKERBOCKER, 2015

KNICKERBOCKER, Dale (2015). “¿Por qué el zombi? El monstruo de moda y lo poshumano.” En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 61-83). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

KRAMER, 2012

KRAMER, Catherine (ed., 2012). *+Humanos: El futuro de nuestra especie* (catálogo de la exposición). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Diputació de Barcelona.

KRICHBAUM Y ZONDERGELD, 1985

KRICHBAUM, Jörg; y ZONDERGELD, Rein A. (1985). *Dictionary of Fantastic Art*. Nueva York: Barron's.

KRISTEVA, 1980

KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. París: Seuil (col. Points: Essais, 152).

LACKIN, FROUD Y LEE, 1987

LACKIN, David, FROUD, Brian, y LEE, Alan (1987). *Hadas*. Madrid: Ediciones Montena.

LACLOS, 1958

LACLOS, Michel (1958). *Le Fantastique au Cinéma*. París: Pauvert Éditeur.

LACHMAN, 2018

LACHMAN, Gary (2018). “El ocultismo en el arte: Breve introducción para los no iniciados.” En Enrique JUNCOSA, Gary LACHMAN, Cristina RICUPERO y Erik DAVIS, *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (catálogo de la exposición, p. 20-27). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

LANGUI, 1953

LANGUI, Émile (1953). *Art fantastique* (catálogo de la exposición). Bruselas: Éditions de la connaissance.

LANKHEIT, 1976

LANKHEIT, Klaus (1976). *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*. Colonia: DuMont.

LARKIN, 1972

LARKIN, David (1972). *Arte fantástico*, Ediciones Júcar, Madrid.

LARSON, 2005

LARSON, Barbara (2005). *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*. University Park: Pennsylvania University Press.

LEE, 1982

LEE, Rensselaer W. (1982). *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LEFRER, 2000

LEFRER, Ivonne (2000). *Horror as Pleasure: The Aesthetics of Horror Fiction*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International.

LEM, 1974

LEM, Stanisław (1974). "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen." En Rein A. ZONDERGELD (ed.), *Phaicon 1: Almanach der phantastischen Literatur* (p. 12-122). Frankfurt: Suhrkamp.

LEM, 2002

— (2002). *Solaris* (2ª ed., 1ª reimpresión). Barcelona: Minotauro.

LENNE, 1974

LENNE, Gérard (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama (col. Cinemateca Anagrama).

LEPETIT, 2014

LEPETIT, Patrick (2014). *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*. Rochester – Toronto: Inner Traditions.

LERER, 2009

LERER, Seth (2009). *La magia de los libros infantiles: De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*. Barcelona: Ares y Mares.

LÉVINAS, 1993

LÉVINAS, Emmanuel (1993). *Humanisme de l'autre home*. Valencia: Edicions 3 i 4 (sèrie La unitat, 149).

LEVITINE, 1958

LEVITINE, George. "Addenda to Robert Rosenblum's «The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism»." *Art Bulletin* XL (1958): 329-331.

LINDNER, 2010

LINDNER, Gerd (2010). "Phantastische Momente." En Walter SCHURIAN, *Phantastische Kunst aus Wien: 1900 bis 2010* (catálogo de la exposición, 4-7). Bad Frankenhausen: Panorama Museum.

LINDZEY, HALL Y THOMPSON, 1985

LINDZEY, Gardner; HALL, Calvin S.; y THOMPSON, Richard F. (1985). *Psicología* (3ª reimpresión). Barcelona: Omega.

LOISY, 2012

LOISY, Jean de (2012). *Les maîtres du désordre* (catálogo de la exposición). París: Musée du quai Branly-Jacques Chirac / RMN-GP.

LÓPEZ CABALLERO E HISPANO, 2014

LÓPEZ CABALLERO, Carolina, e HISPANO, Andrés (eds.). *Metamorfosis: Visions fantàstiques de Starewitch, Švankmajer i els germans Quay* (catálogo de la exposición). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

LÓPEZ SÁEZ, 2010

LÓPEZ SÁEZ, Francisco José (2010). "¿Qué es una obra de arte? Memoria y realismo simbólico en Pavel Florenskij." *Númenor* (22), 45-60.

LÓPEZ-PELLISA, 2015

LÓPEZ-PELLISA, Teresa (primavera 2015). "Pandoric Dystopias in Latin American Science Fiction: Robotic and Biogenetic Women." *Literature and Arts of the Americas*, 48 (1), 79-84.

LÓPEZ-PELLISA, 2015B

— (2015). *Patologías de la realidad virtual: Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de cultura económica (col. Comunicación).

LOSILLA, 1993

LOSILLA, Carlos (1993). *El cine de terror: Una introducción*. Barcelona: Paidós.

LOVECRAFT, 2002

LOVECRAFT, H. P. (2002). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial (col. Biblioteca de fantasía y terror, 8163).

LOVECRAFT, 2010

— (2010). *Against Religion: The Atheist Writings of H.P. Lovecraft* (ed. S. T. JOSHI). Nueva York: Sporting Gentlemen.

LOVECRAFT, 2017

— (2017). “El horror de Dunwich.” En *H. P. Lovecraft anotado* (ed. de Leslie S. KLINGER, p. 398-450). Madrid: Akal (col. Akal / Grandes Libros).

LOVECRAFT, 2017B

— (2017). “Historia del *Necronomicón*.” En *H. P. Lovecraft anotado* (ed. de Leslie S. KLINGER, p. 947-951). Madrid: Akal (col. Akal / Grandes Libros).

LOVECRAFT, 2017C

— (2017). “La llamada de Cthulhu.” En *H. P. Lovecraft anotado* (ed. de Leslie S. KLINGER, p. 142-182). Madrid: Akal (col. Akal / Grandes Libros).

LOVECRAFT, 2019

— (2019). *Un tenue éter indeterminado (Hongos de Yuggoth)* (pról. y ed. bilingüe de Juan Andrés GARCÍA ROMÁN). Madrid, Buenos Aires y Valencia: Pre-Textos (col. La Cruz del Sur, 1599).

LUCIE-SMITH, 1995

LUCIE-SMITH, Edward (1995). *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino-Thames and Hudson (col. El mundo del arte, 5).

LUCKHURST, 2008

LUCKHURST, Roger (2008). “Contemporary Photography and the Technological Sublime, or, Can There Be a Science Fiction Photography?” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 19 (2), 181-185.

LYSØE, 2008

LYSØE, Éric (2008). “Pour une théorie générale du fantastique.” Recuperado de <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00275726>>.

LLENA, 1999

LLENA, Antoni (1999). “Art i realitat.” En *La gana de l’artista: Divagacions sobre art* (p. 16-19). Barcelona: Edicions 62 (col. Llibres a l’abast, 338).

LLENA, 1999B

— (1999). “Les direccions de l’art.” En *La gana de l’artista: Divagacions sobre art* (p. 27-30). Barcelona: Edicions 62 (col. Llibres a l’abast, 338).

LLOPIS, 1974

Llopis, R. (1974). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar.

MAAS, WHITE TRIMPE Y GERE, 1997

MAAS, Jeremy, WHITE TRIMPE, Pamela, y GERE, Charlotte (1997). *Victorian Fairy Painting*. Londres: Merrell Publishers Ltd.

MACDONALD, 2014

MACDONALD, George (2014). *Fantastes: Una novela de hadas para hombres y mujeres*. Vilaur: Atalanta (col. Imaginatio vera, 87).

MAGASIN PITTORESQUE, 2007

Magasin pittoresque (15 octubre 2007). Recuperado de <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32810629m/date>>.

MAGGIORI, 2000

MAGGIORI, Robert (23 noviembre 2000). “Des gammes anachroniques.” Recuperado de <http://www.liberation.fr/livres/2000/11/23/des-gammes-anachroniques_345304>.

MÂLE, 1932

MÂLE, Emile (1932). *L'art religieux après le concile de Trente : Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e et du XVIII^e siècles. Italie, France, Espagne, Flandres*. París: Colin.

MANRIQUE, 2019

MANRIQUE, Mariel (coord., 2019). "Muñecas: El tiempo de la belleza y el terror." *Shangrila* (34).

MARANDEL, 2018

MARANDEL, J. Patrice (2018). "Enigmas." En VV.AA., *Endless Enigma: Eight Centuries of Fantastic Art* (catálogo de la exposición, p. 43-67). Nueva York: David Zwirner Books.

MARINA, 2006

MARINA, José Antonio (2006). *Anatomía del miedo: Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama (col. Argumentos, 355).

MARINO, 1997

MARINO, Virginia M. (1997). "The Devil's Discourse: The Meeting of Allegory and the Fantastic." *Journal of the Fantastic in the Arts*, 8 (3), 331-346.

MARIÑO PÉREZ Y MENDOZA ALMERALLA, 2006

MARIÑO PÉREZ, Ricardo; y MENDOZA ALMERALLA, Cinthya (2006). "Los insectos en el cine: Un estudio preliminar." *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa* (38), 415-421.

MARLOWE, 1993

Marlowe, Christopher (1993). *Doctor Faustus: A- and B- texts (1604, 1616)* (ed. David Bevington y Eric Rasmussen, 1^a ed.). Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

MARTIN, 2008

MARTIN, Sean Elliot (2008). *H. P. Lovecraft and the Modernist Grotesque* (tesis doctoral, Duquesne University). Recuperado de <<https://dsc.duq.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1897&context=etd>>.

MARTÍN GAITE, 1988

MARTÍN Gaite, Carmen (16 octubre 1988). "Dar palabra." *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/diario/1988/10/16/cultura/592959604_850215.html>.

MARTÍN LALANDA, 2012

MARTÍN LALANDA, Javier (2012). "George MacDonald, los sueños y el otro lado." En George MACDONALD, *Cuentos de hadas para todas las edades* (p. 9-19). Vilaur: Atalanta (col. Atalanta, 71).

MARTÍN SÁNCHEZ, 2002

MARTÍN SÁNCHEZ, Manuel (2002). *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Madrid, México, Buenos Aires, San Juan: EDAF (col. EDAF Ensayo, 11).

MARTÍNEZ ARIAS, 2015

MARTÍNEZ ARIAS, Leonardo (2015). *De lo demoníaco a lo abyecto: Figuras de lo terrible en el arte moderno* (tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra de Barcelona). Recuperado de <<https://tdx.cat/bitstream/handle/10803/387316/tlma.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

MARTÍNEZ BIURRUN, 2012

MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael (pról., 2012). "Todos amamos a la Reina." En Anna STAROBINETS, *Una edad difícil* (2^a ed., p. 7-14). Madrid: Ediciones Nevsky (col. rusa, 18).

MARTIN-MÉRY, 1957

MARTIN-MÉRY, Gilberte (ed.). *Bosch, Goya et le fantastique* (catálogo de la exposición). Burdeos: Delmas.

MARZIN, 1982

MARZIN, F. Florian (1982). *Die phantastische Literatur: Eine Gattungstudie*. Berna: Peter Lang.

MASSONI, 2018

MASSONI, Alessandra (2018). “Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal: El realismo de lo neofantástico” (en el monográfico *El horror de lo imposible*, coord. David ROAS). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 6 (2), 321-344. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489>>.

MASUD, 2014

MASUD, Naiyer (2014). “Lo oculto.” En Jacobo SIRUELA (ed. y pról.), *Antología universal del relato fantástico* (2ª ed., p. 1203-1228). Vilaiür: Atalanta (col. Ars Brevis, 79).

MATÍĆ, 2015

MATÍĆ, Gordana (2015). “La monstruosidad en vías de extinción: El caso de *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila.” En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 143-159). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

MAUPASSANT, 1996

MAUPASSANT, Guy (1996). “El Horla.” En Ana PERALES (sel.), *No todos los vampiros chupan sangre: 16 relatos de 16 maestros de la literatura universal* (p. 313-343). Barcelona: Acervo.

MAYORDOMO, 2019

MAYORDOMO, Concha (25 febrero 2019). “Las artistas visionarias (2).” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/concha-mayordomo/las-artistas-visionas-2_a_23676481/>.

MAYORDOMO, 2019B

— (13 marzo 2019). “Las artistas visionarias (3).” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/concha-mayordomo/las-artistas-visionarias-3_a_23690778/>.

MEGGED, 2009

MEGGED, Matti (2009). *Diálogo en el vacío y otros escritos*. Madrid: Antonio Machado Libros (col. La balsa de la Medusa, 172).

MELOTTI Y MUNARI, 1979

MELOTTI, Massimo; y MUNARI, Carlo (1979). *La città magica: Arte surreale e fantastica a Torino*. Vercelli: Giorgio Tacchini.

MENA MARQUÉS, 2012

MENA MARQUÉS, Manuela B. (2012). “Ydioma Universal.” En José Manuel MATILLA y Manuela B. MENA MARQUÉS (dir.), *Goya: Luces y Sombras* (catálogo de la exposición, p. 78-81). Barcelona / Madrid: Fundación “la Caixa” - Obra Social “la Caixa” / Museo Nacional del Prado.

MENEGALDO, 2019

MENEGALDO, Gilles (2019). “HP Lovecraft en la pantalla: un desafío para los realizadores (alusiones, transposiciones, escrituras)” (en el monográfico *El universo fantástico de H. P. Lovecraft*, coord. Jesús DIAMANTINO VALDÉS). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 7 (1), 55-79. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.591>>.

MENTON, 1994

MENTON, Seymour (1994). “El realismo mágico en la pintura y en la literatura de tres continentes: 1918-1978.” En *Cuarta cátedra internacional de arte Luis-Ángel Arango* (p. 7-15). Santafé de Bogotá: Banco de la República. Recuperado de <<http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll18/id/480>>.

MERINO, 2013

MERINO, Imma (2013). “Un territori de fantasmes.” *L’Avenç*, 391, 55-57.

METZ, 1973

METZ, Christian (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

METZ, 2002

— (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

MICHEL, 2015

MICHEL, Wilhelm (2015). *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst*. Recuperado de <<https://archive.org/details/dasteuflischeund00mich>>.

MILNER, 2016

MILNER, Max (2016). *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*. Recuperado de <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48080466/>>.

MILLÀ, 2013

MILLÀ, Martina (ed.). *Davant l'horitzó* (catálogo de la exposición). Barcelona: Fundació Joan Miró.

MIOSSEC, 1977

Miossec, J.-M. (1977). "L'image touristique comme introduction à la géographie du tourisme." *Annales de Géographie*, 86 (473), 55-70.

MITCHELL, 2017

MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz y Buenos Aires: Sans Soleil (col. Pigmalión, 8).

MOLINA FOIX, 1994

MOLINA FOIX, Juan Antonio (1994). "Introducción." En Bram STOKER, *Drácula* (2ª ed., p. 7-90). Madrid: Cátedra (col. Letras Universales, 195).

MOLINA GIL, 2015

MOLINA GIL, Raúl (2015). "¿Y si existiera? Explicar lo monstruoso fantástico desde la física: Teoría M y Teoría de los Multiversos." En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 11-30). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

MONEDERO Y RENTERO, 2017

MONEDERO, Ramón; y RENTERO, Antonio (coords., 2017). *Lovecraft: La alargada sombra del tentáculo*. Murcia: Rosetta.

MONLEÓN, 1990

MONLEÓN, José B. (1990). *A Specter Is Haunting Europe*. Princeton: Princeton University Press.

MORA, 2015

MORA, Francisco (2015). *¿Es posible una cultura sin miedo?* Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza Ensayo).

MORI, 2012

MORI, Masahiro (junio 2012). "The Uncanny Valley." *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19 (2), 98-100.

MUJICA LÁINEZ, 1993

MUJICA LÁINEZ, Manuel (1993). *Bomarzo*. Barcelona: RBA Editores (col. Narrativa actual, 39).

MÜLLER-THALHEIM, 1990

MÜLLER-THALHEIM, Wolfgang K. (1990). *Das Phantastische in der Kunst und die Psychohygiene: Ein Essay aus der Sicht der Psychopathologie*. Bremen: Johann Kellner.

MUNDY, 2003

MUNDY, Jennifer (2003). "Some Roses and Their Phantoms." Recuperado de <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-some-roses-and-their-phantoms-t07987/text-summary>>.

MURO MUNILLA, 2017

MURO MUNILLA, Miguel Ángel (2017). "Lo fantástico en la interpretación actual del mito de Orfeo y Eurídice de Dino Buzzati *Poema a fumetti*" (en el monográfico *Lo fantástico en el cómic*, coord. José Manuel TRABADO CABADO). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 5 (1), 89-112. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.352>>.

MUSCHIK, 1974

MUSCHIK, Johann (1974). *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*. Viena-Múnich: Jugend und Volk.

NAÏR, 2003

NAÏR, Sami (2003). *El imperio frente a la diversidad del mundo*. Barcelona: Areté.

NANDORFY, 2001

NANDORFY, Martha (2001). "La literatura fantástica y la representación de la realidad." En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 243-261). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

NAVARRO, 2002

NAVARRO, Antonio José (ed., 2002). *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar - Festival de Cine de Sitges (col. Intempestivas, 6).

NAVARRO, 2007

— (ed., 2007). *El demonio en el cine: Máscara y espectáculo*. Madrid: Valdemar - Festival de Cine de Sitges (col. Intempestivas, 18).

NAVARRO, 2011

— (2011). “La mirada del monstruo.” En Antonio José NAVARRO (ed.), *La cabeza de la Gorgona y otras transformaciones terroríficas* (p. 11-17). Madrid: Valdemar (col. Gótica, 85).

NAVARRO, 2016

NAVARRO, Nuria (2016, junio 5). “Robert Llimós: «Dibujaré a los alienígenas hasta que no pueda más».” *El Periódico*. Recuperado el 1 de junio de 2019, de <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160604/robert-llimos-pintor-alienigenas-5182248>>.

NEBREDÁ, 2003

NEBREDÁ, Jesús J. (2003). *La disolución del sujeto moderno o La fábula del mundo verdadero*. Granada: Universidad de Granada.

NÉRET, 1993

NÉRET, Gilles (1993). *Gustav Klimt (1862-1918)*. Colonia: Taschen (col. Basic Art, 28).

NICHOLLS, 1991

NICHOLLS, Peter (1991). *La ciencia en la ciencia ficción*. Barcelona: Ediciones Folio.

NIETZSCHE, 1991

NIETZSCHE, Friedrich (1991). *El nacimiento de la tragedia* (10ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial (col. El Libro de Bolsillo, sección Clásicos, 456).

NOTHOMB, 2008

NOTHOMB, Amélie (2008). *Estupor y temblores* (1ª ed., 4ª impresión). Barcelona, Quinteto-Anagrama (col. Quinteto, 124).

NOVOTNY, 2003

NOVOTNY, Fritz (2003). *Pintura y escultura en Europa: 1780-1880* (6ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra (col. Manuales Arte Cátedra).

NÚÑEZ, 2016

NÚÑEZ, Marina (2016). “La imagen fantástica.” En José JIMÉNEZ, Bernardo PINTO DE ALMEIDA y Marina NÚÑEZ, *Marina Núñez: El fuego de la visión* (catálogo de la exposición, p. 29-33). Madrid y Vitoria: Comunidad de Madrid y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

NÚÑEZ FLORENCIO Y NÚÑEZ GONZÁLEZ, 2014

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafel; y NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena (2014). *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*. Madrid: Marcial Pons (col. Historia).

O'BANNON, 2000

O'BANNON, Dan (2000). “Alien: Revised Final Draft” (guion). En Paul M. SAMMON (ed.), *Alien: The Illustrated Screenplay* (p. 20-145). Londres: Orion.

ORDINE, 2013

ORDINE, Nuccio (2013). *La utilidad de lo inútil* (13ª ed.). Barcelona: Acantilado (col. Acantilado bolsillo, 36).

OTTO, 2009

OTTO, Rudolf (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Trotta (col. Estructuras y Procesos, serie Religión).

OTTO, 2012

— (2012). *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (4ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial (col. El libro de bolsillo, serie Humanidades: Religión y Mitología, H4106).

PAAS-ZEIDLER, 2014

PAAS-ZEIDLER, Sigrun (intr., 2014). *Goya: Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates* (8ª tirada). Madrid: Gustavo Gili.

PAGLIA, 2006

PAGLIA, Camille (2006). *Sexual Personae: Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar (col. Intempestivas, 14).

PAJÓN LEYRA, 2009

Pajón Leyra, Irene (2009). *Paradoxografía griega: Estudio de un género literario* (tesis doctoral). Recuperado de <<http://eprints.ucm.es/9415/>>.

PANOFSKY, 1998

PANOFSKY, Erwin. *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

PANOFSKY, 2000

— (2000). “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica.” *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* (35), 159-177.

PARCERISAS, 2009

PARCERISAS, Pilar (2009). “El no lugar de la utopía y la imagen visionaria.” En Pilar PARCERISAS (ed.), *Il·luminacions: Catalunya visionària* (catálogo de la exposición, p. 275-280). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

PARCERISAS, 2009B

— (ed., 2009). *Il·luminacions: Catalunya visionària* (catálogo de la exposición). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

PARDO BAZÁN, 2005

PARDO BAZÁN, Emilia (2005). “La resucitada.” En *Obras Completas* (ed. D. VILLANUEVA y J. M. GONZÁLEZ HERRÁN; vol X, p. 445-448). Madrid: Fundación J. A. de Castro.

PARRA VALENCIA, 2014

PARRA VALENCIA, Juan Diego (2014). “La imagen y la esfera semiótica.” *Iconofacto, 10* (14), 76-89. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5204310.pdf>>.

PARRAMON, 2005

PARRAMON, Pere. (2005) *Mirada vitrificada, realitat agitada*. [Hoja de sala para la exposición *Espais de realitat: Narcís Santamaria*, dentro del ciclo *Espais d'intersecció*, comisariado por Pere Parramon; Lleida: Centre Social i Cultural de la Fundació "la Caixa" (del 12 de abril al 15 de mayo de 2005)].

PARRAMON, 2006

— (2006). *Autorepresentació i identitat en l'obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath* (tesina no publicada). Universitat de Girona, Cataluña.

PARRAMON, 2006B

— (22 marzo 2006). “La fuerza del destino.” *La Vanguardia* (suplemento *Cultura/s*), p. 21.

PARRAMON, 2007

— (2007). “Pues que coman pasteles.” Recuperado de <<http://www.pereparramon.com/descarrega.php?arxiudown=2007-07-011572777285.pdf>>.

PARRAMON, 2008

— (2008). *Felices relacions: XIII Cicle d'Intervencions al Vestíbul del Centre Social i Cultural Lleida* (catálogo de la exposición). Barcelona: Fundació la "Caixa".

PARRAMON, 2013

— (19 marzo 2013). “Arte caótico en Madrid.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/arte-caotico-en-madrid_b_2804339.html>.

PARRAMON, 2013B

— (22 abril 2013). “El arte como repetición.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/el-arte-como-repeticion_b_3109708.html>.

PARRAMON, 2013C

— (junio de 2013). “El Hòbbit o la màgia de les paraules.” *L'Avenç* (391), 46-54.

PARRAMON, 2013D

— (20 diciembre 2013). “Llega el dragón.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/llega-el-dragon_b_4448592.html>.

PARRAMON, 2014

— (1 marzo 2014). “Arte desde el otro lado.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/arte-desde-el-otro-lado_b_4844797.html>.

PARRAMON, 2014B

— (1 junio 2014). “El otro lado de Giger.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/el-otro-lado-de-giger_b_5386150.html>.

PARRAMON, 2014C

— (29 diciembre 2014). “Érase un montón de veces...” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/erases-un-monton-de-veces_b_6377340.html>.

PARRAMON, 2014D

— (14 agosto 2014). “Unas vacaciones maravillosas.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/unas-vacaciones-maravillosas_b_5644233.html>.

PARRAMON, 2014E

— (12 junio 2014). “Maléfica: divina de la muerte.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/malefica-divina-de-la-mue_b_5471219.html>.

PARRAMON, 2015

— (2015). *Nunc stans: Visitants al Museu Frederic Marès* (catálogo de la exposición). Barcelona: Col·lecció Gelonch Viladegut.

PARRAMON, 2015B

— (23 febrero 2015). “Ver o no ver: el porno en el museo.” *El Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/ver-o-no-ver-el-porno-en_b_6688348.html>.

PARRAMON, 2015C

— (11 octubre 2015). “Juego de tronos en Girona: la maquinaria de Poniente.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/juego-de-tronos-en-girona_b_8244792.html>.

PARRAMON, 2015D

“*Penny Dreadful*: la belleza de la carroña.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/penny-dreadful-la-belleza_b_7182966.html>.

PARRAMON, 2016

— (2 abril 2016). “Amantes sintéticos.” *Hünter Art Magazine*. Recuperado de <<http://hunterartmagazine.com/amantes-sinteticos/>>.

PARRAMON, 2016B

— (2016). “Elogio de la caricia.” En Pere PARRAMON y Mapi RIVERA, *Sinapsis* (catálogo de la exposición, s/p). Barcelona: Fundació Vila Casas.

PARRAMON, 2016C

— (coord., 2016). “Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)” (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (2), 7-185. Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/9>>.

PARRAMON, 2016D

— (2016). “Presentación” (en el monográfico *Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)*, coord. Pere PARRAMON). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (2), 9-15. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.377>>.

PARRAMON, 2017

— (15 octubre 2017). “*Blade Runner 2049*: el imperio de la imagen.” *El Huffington Post*. Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/pere-parramon/blade-runner-2049-el-imperio-de-la-imagen_a_23241728/>.

PARRAMON, 2017B

— (2017). *El noi saltador i la reina dels guardians rossos*. Barcelona: Sd-edicions (col. La Caja de Laca).

PARRAMON, 2018

— (2018). “Al final de los pactos.” *Ruptura* (catálogo de la exposición; p. 11-20). Pere PARRAMON *et al.* Cuenca: Guillermo Navarro Oltra.

PARRAMON, 2019

— (2019). *Crida pels que criden: Pregó del Dia Internacional de l'Art* (publicación del pregón pronunciado el Bòlit, Centre d'art contemporani de Girona, el 13 de abril de 2018). Recuperado de <http://www.bolit.cat/blog/wp-content/uploads/Prego_Art_18_DEF_web.pdf>.

PARRAMON, 2019B

— (2019). “La ventana como límite entre lo posible y lo imposible en el arte fantástico.” *SAITABI: Revista de la Facultat de Geografia e Historia de la Universitat de València* (69), 167-187. DOI: <<https://doi.org/10.7203/saitabi.69.15946>>.

PARRAMON, 2019C

— (2019). “Monstruos contemporáneos: la trabucación como recurso visual de lo fantástico.” En Mario-Paul MARTÍNEZ y Fran MATEU (coords.), y Miguel HERRERO HERRERO (ed.), *De lo fantástico a lo inadmisibile* (p. 71-86). Alicante: Cinestesia.

PARRAMON, 2019D

— (2019). “Imagina mi alma: un cóctel manierista.” En Pepe CALVO, *Imagina mi alma* (2ª ed., p. 15-24). Oviedo: PiEdiciones.

PARRAMON Y MEDINA, 2016

PARRAMON, Pere; y MEDINA, F. Xavier (2016). “Turismo, grandes producciones y posicionamientos urbanos: El rodaje de *Juego de Tronos* en Girona.” *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 2 (2), 315-328.

PARRAMON Y MEDINA, 2017

— (2017). “¿Son las grandes producciones televisivas un atractivo turístico de base cultural? Percepciones en relación con el caso de *Juego de Tronos* en Girona.” *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 3 (3), 403-420.

PARRAMON Y MEDINA, 2018

— (2018). “Falsos mundos medievales: El caso de *Juego de Tronos*.” Recuperado de <<http://www.pereparramon.com/descarrega.php?arxiudown=2018-02-211555236230.pdf>>.

PARRAMON, MEDINA Y BAGES-QUEROL, 2018

PARRAMON, Pere; MEDINA, F. Xavier; y BAGES-QUEROL, Jordi (2018). “Gastronomy, Tourism and Big TV Productions: Reflections on the Case of *Game of Thrones* in Northern Ireland and Girona.” En F. Xavier MEDINA y Jordi TRESSERRAS (eds.), *Food, Gastronomy and Tourism Social and Cultural Perspectives* (p. 101-126). Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara (col. Estudios del Hombre, serie Antropología de la Alimentación, 38).

PARRILL, 2011

PARRILL, William B. (2011). *European Silent Films on Video: A Critical Guide* (reimpresión). Jefferson: McFarland.

PARTSCH, 1994

PARTSCH, Susanna (1994). *Paul Klee (1879-1940)*. Colonia: Taschen (col. Basic Art, 18).

PAULSEN, 1983

PAULSEN, Roland (1983). *Representations of Revolution*. New Haven: Yale University Press.

PAZ, 1997

PAZ, Marga (ed.). *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936* (catálogo de la exposición). Valencia: IVAM y Centre Julio González.

PEDRAZA, 1991

PEDRAZA, Pilar (1991). *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets Editores (col. Ensayo).

PEDRAZA, 1998

— (1998). *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar (col. El Club Diógenes, 103, serie Autores españoles).

PEDRAZA, 2004

— (2004). *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar (col. Intempestivas, 12).

PEDRAZA, 2009

— (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Ediciones Siruela (col. La Biblioteca Azul – serie mínima, 25).

PEDRAZA, 2013

— (2013). “Mundos de terror y fantasía.” En Carlos ARENAS y Pilar PEDRAZA, *La imagen fantástica* (catálogo de la exposición, p. 24-39). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

PEDRAZA, 2014

— (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar (col. Intempestivas, 25).

PEDRAZA, 2015

— (2015). *Lobas de Tesalia*. Madrid: Valdemar (col. El Club Diógenes, 322, serie negra).

PEDRAZA, 2016

— (2016). *Jean Cocteau: El gran ilusionista*. Santander: Shangrila Textos Aparte (col. Trayectos, 10).

PEDRAZA, 2018

— (2018). *El amante germano*. Madrid: Valdemar (col. El Club Diógenes, 339, serie negra).

PEDRAZA y BARTRA, 2004

PEDRAZA, Pilar; y BARTRA, Roger (eds.). *El salvatge europeu* (catálogo de la exposición). Barcelona: CCCB y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

PENELOPE, 1979

PENELOPE, Mario (1979). *Pittura fantastica, oggi*. Bari: Dedalo.

PENZOLDT, 1965

Penzoldt, Peter (1965). *The Supernatural in Fiction*. Amherst: Prometheus Books.

PÉREZ GALDÓS, 2001

PÉREZ GALDÓS, Benito (2001). “La sombra.” Recuperado de <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-sombra-celin-tropiquillos-theros-0/>>.

PÉREZ GALDÓS, 2006

— (2006). “Un faccioso más y algunos frailes menos.” Recuperado de <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb7z9>>.

PETROS, 2001

PETROS, George (diciembre 2001). “Alienated: The Biomechanical Surrealism of H. R. Giger.” *Juxtapoz*, (35), 52-60.

PIERRE, 1969

PIERRE, José (1969). “Das Wunderbare ist immer schön.” En PIERRE, José; SCHMIED, Wieland; y SMEJKAL, Frantisek, *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (catálogo de la exposición, p. 5-8). Colonia: Baukunst.

PIERRE, SCHMIED Y SMEJKAL, 1969

PIERRE, José; SCHMIED, Wieland; y SMEJKAL, Frantisek (1969). *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (catálogo de la exposición). Colonia: Baukunst.

PINA ARRABAL, 2019

PINA ARRABAL, Álvaro (2019). “El influjo de H. P. Lovecraft en la obra de Junji Ito” (en el monográfico *El universo fantástico de H. P. Lovecraft*, coord. Jesús DIAMANTINO VALDÉS). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 7 (1), 135-163. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.578>>.

PIÑOL LLORET, 2015

— (2015). “Ser para ser vistos: La dimensión visual de los monstruos.” En Marta PIÑOL LLORET (ed.), *Monstruos y monstruosidades: Del imaginario medieval a los X-Men* (p. 11-38). Barcelona y Buenos Aires: Sans Soleil.

PLATÓN, 1988

PLATÓN (1988). *Diálogos IV: República* (ed. Conrado Eggers Lan, 1ª reimpresión), Madrid: Gredos (col. Biblioteca clásica Gredos, 94).

PLATÓN, 1992

— (1992). “Timeo.” En PLATÓN, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias* (ed. M.ª Ángeles Durán y Francisco Lisi, p. 125-261), Madrid: Gredos (col. Biblioteca clásica Gredos, 160).

POMBO, 2004

POMBO, Álvaro (2004). “Verosimilitud y verdad.” Recuperado de <https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Alvaro_Pombo.pdf>.

PONT Y MORENO LUPIÁÑEZ, 1996

PONT, Jordi; y MORENO LUPIÁÑEZ, Manuel (1996). *Física y ciencia-ficción*. Barcelona: Edicions UPC (col. Politext, 33).

POPPER, 1968

POPPER, Karl (1968). “Is There an Epistemological Problem of Perception?” En *Problems in the Philosophy of Science* (p. 163-164). Ámsterdam: North Holland Publishing.

PORCEL, S/D

PORCEL, Baltasar (s/d). S/t. Recuperado de <<https://carlosmensa.com/critical-anthology/baltasar-porcel/1970/>>.

PRINZHORN, 2014

PRINZHORN, Hans (2014). *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra.

PSEUDO CALÍSTENES, 1977

PSEUDO CALÍSTENES (1977). *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* (ed. Carlos García Gual, 1ª ed.). Madrid: Gredos.

PUELLES ROMERO, 2017

PUELLES ROMERO, Luis (2017). *Imágenes sin mundo: Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores (col. Lecturas de Estética).

PUNTER, 1980

PUNTER, David (1980). *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Londres / Nueva York: Longman.

QUEVEDO PUCHAL, 2010

QUEVEDO PUCHAL, Javier (2010). *Abominatio*. Madrid: Ediciones Effmeras.

QUINTANA, 2003

QUINTANA, Ángel (2003). *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado (col. El Acantilado, 67).

QUINTANA, 2011

— (2011). *Después del cine: Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado (col. El Acantilado, 240).

QUINTILIANO, 2004

QUINTILIANO, Marco Fabio (2004). *Instituciones oratorias*. Recuperado de <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias-0/>>.

QUIÑO, 2014

QUIÑO, Jorge (2014). “Bienvenido al horror naïf de Sempei.” En VV.AA. *Jot Down 100: Cómic* (p. 60-61). Sevilla: Jot Down Books.

RABKIN, 1976

RABKIN, Eric S. (1976). *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.

RALICKAS, 2007

RALICKAS, Vivian (2007). “Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 18 (3), 364-398.

RALICKAS, 2008

— (2008). “Art, Cosmic Horror, and the Fetishizing Gaze in the Fiction of H. P. Lovecraft.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 19 (3), 297-316.

RAMÍREZ, 2006

— (dir., 2006). *Escultecturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela (col. La Biblioteca Azul – serie menor, 20).

RAMONEDA, 2007

RAMONEDA, Josep (2007). “Iluminar.” En Anne-Birgitte FONSMARK, Annette ROSENVOLD HVIDT, Casper TYBJERG y Jordi BALLÓ, *Hammershøi i Dreyer* (catálogo de la exposición, p. 116-117). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona.

RAMOS IRIZAR, 1992

RAMOS IRIZAR, Agustín (1992). “Semiótica de la mimesis en la reproducción pictórica: El caso del *Modelo de Pickman*.” En José ROMERA CASTILLO (ed.), *Investigaciones semióticas IV* (vol. 1, p. 473-478). Madrid: Visor.

RANDOM Y GENOVA, 1994

RANDOM, Michel, y GENOVA, Giorgio di (1994). *Du fantastique au visionnaire: La pittura e la scultura fantastica e visionaria* (catálogo de la exposición). Venecia: Bora.

RANK, 1976

RANK, Otto (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.

REDON, 2013

REDON, Odilon (2013). *A sí mismo: Diario 1867-1915*. Barcelona: Elba.

REGO, 2010

REGO, Paula (2010). *Nursery Rhymes*. Londres: Thames and Hudson.

REIMANN, 1936

REIMANN, Hans (1936). *Das Buch vom Kitsch*. Múnich: R. Piper & Co.

REISZ, 2001

REISZ, Susana (2001). “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales.” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 193-222). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

REISZ, 2018

— (2018). “El espectro de los ojos y sus viajes transatlánticos.” *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 6 (1), 263-281. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.401>>.

RENTERO, 2017

RENTERO, Antonio (2017). “La deuda de *Alien* con Lovecraft.” En Ramón MONEDERO y Antonio RENTERO (coords.), *Lovecraft: La alargada sombra del tentáculo* (p. 149-157). Murcia: Rosetta.

RETINGER, 2010

RETINGER, Joseph Hieronim (2010). *Le conte fantastique dans le romantisme français*. Recuperado de <<https://archive.org/details/lecontefantastiq00reti>>.

REVUE FANTAISISTE, 2016

Revue fantaisiste (26 julio 2016). Recuperado de <<https://catalog.hathitrust.org/Record/009995187>>.

RICE, 1994

RICE, Anne (1994). *Confesiones de un vampiro*. Barcelona: Círculo de Lectores.

RICHEPIN, 1990

RICHEPIN, M. Juan (1990). *Nueva mitología griega y romana* (vol. 1). Ripollet: MUSA.

RISCO, 1987

RISCO, Antonio (1987). *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus.

RISDEN, 2003

RISDEN, E. L. (2003). “William Blake and the Personal Epic Fantastic.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 14 (2), 417-424.

RIVAS, 2009

RIVAS, Mercedes (2009). “Max Ernst: Una semana de bondad.” *Cuadernº: Fundación Mapfre*, 38, 7-25.

RIVERA, 2016

RIVERA, Mapi (2016). *El sentido numinoso de la luz: Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria* (tesis doctoral, Universitat de Barcelona). Recuperado de <<http://hdl.handle.net/10803/375898>>.

RIVERA, 2018

— (2018). *El sentido numinoso de la luz: Aproximaciones entre creación y experiencia visionaria*. Barcelona: Herder.

ROAS, 2000

ROAS, David (2000). *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperado de <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/4902#page=1>>.

ROAS, 2001

— (ed., 2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

ROAS, 2001B

— (2001). “La amenaza de lo fantástico.” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 7-44). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

ROAS, 2002

— (julio-agosto 2002). “El género fantástico y el miedo” (en el monográfico *Lo fantástico: literatura y subversión*, coord. David Roas). *Quimera* (218-219), 41-45.

ROAS, 2002B

— (2002). *Hoffmann en España: Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ROAS, 2004

— (2004). “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable.” En Ana María MORALES y José Miguel SARDIÑAS (eds.), *Odiseas de lo fantástico* (p. 39-56). México D. F.: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica.

ROAS, 2006

— (2006). *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial (col. Biblioteca de Escrituras Profanas).

ROAS, 2006B

— (enero-junio 2006). “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico.” *Semiosis*, II (3), 95-116.

ROAS, 2009

— (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición.” En Teresa LÓPEZ PELLISA y Fernando Ángel MORENO (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción* (p. 94-120). Madrid: Universidad Carlos III.

ROAS, 2010

— (2010). *Distorsiones*. Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 140).

ROAS, 2010B

— (2010). “Apariciones.” En *Distorsiones* (p. 161-162). Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 140).

ROAS, 2010C

— (2010). “La casa ciega.” En *Distorsiones* (p. 23-30). Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 140).

ROAS, 2010D

— (2010). “La conjura de los brujos (Multiculturalismo poscolonial).” En *Distorsiones* (p. 51-55). Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 140).

ROAS, 2010E

— (2010). “La risa grotesca y lo fantástico.” En Pilar ANDRADE, Arno GIMBER y María GOICOECHEA (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico: Una mirada desde el siglo XXI* (p. 17-30). Berna: Peter Lang, Berna.

ROAS, 2010F

— (2010). “Silencio.” En *Distorsiones* (p. 93-95). Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 140).

ROAS, 2010G

— (2010). “Tópicos.” En *Distorsiones* (p. 169-170). Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 140).

ROAS, 2011

— (2011). *La sombra del cuervo: Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid: Devenir.

ROAS, 2011B

— (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma (col. Voces / Ensayo, 161).

ROAS, 2012

— (julio-diciembre, 2012). “El cuerpo grotesco en el siglo XIX: Entre el horror y la risa.” *REDISCO. Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, 1 (2) (de 2012), 24-32. Recuperado de <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/download/2661/2208/>>.

ROAS, 2014

— (2014). *Bienvenidos a Incaland*. Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 205).

ROAS, 2014B

— (2014). “El reverso de lo real: Formas y categoría de lo insólito.” En Javier ORDIZ (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* (p. 9-29). Berna: Peter Lang (col. Hispanic Studies: Culture and Ideas, 61).

ROAS, 2014C

— (2014). “Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real.” “n Eduarda Keating et al. (coords.), *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas* (p. 23-36). Braga: Edições Húmus (col. Hespérides, Literatura, 33).

ROAS, 2015

— (coord., 2015). *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas*. Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

ROAS, 2015B

— (2015). “Presentación.” En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* [versión Kindle]. Madrid: Aluvión / Vorpál (col. Beta hispanismo, 2).

ROAS, 2017

— (dir., 2017). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Frankfurt / Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

ROAS, 2018

— (2018). “Casa con muñecas.” En *Invasión* (p. 47-51). Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 257)

ROAS, 2018B

— (2018). “El horror de lo imposible.” *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 6 (2), 9-13. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.580>>.

ROAS, 2018C

— (2018, coord.). “El horror y lo fantástico” (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 6 (2), 9-317. Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v6-n2>>.

ROAS, 2018D

— (2018). *Invasión*. Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 257).

ROAS, 2018E

— (2018). “La casa vacía.” En *Invasión* (p. 15-28). Madrid: Páginas de Espuma (col. Voces / Literatura, 257)

ROAS Y CASAS, 2010

ROAS, David; y CASAS, Ana (coords., septiembre 2010). “Lo fantástico en España (1980-2010)” (monográfico). *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (765).

ROAS Y CASAS, 2013

— (2013, eds.). *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*. Málaga: E.D.A. Libros.

ROAS Y CASAS, 2016

— (2016). *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*. Málaga: EDA libros (col. Lección de cosas – ensayo, 19).

ROAS Y GARCÍA, 2013

ROAS, David; y GARCÍA, Patricia (2013, eds.). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga: E.D.A. Libros (col. Lecciones de cosas, 16).

ROAS Y LÓPEZ-PELLISA, 2014

ROAS, David; y LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2014, eds.). *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. Málaga: E.D.A. Libros.

ROBERTS, 1998

ROBERTS, Marc (1998). *Diccionario del esoterismo*. Barcelona: Thassàlia.

ROBERTSON, 2017

ROBERTSON, D. W. Jr. (2017). "A Note on the Classical Origin of *Circumstances* in the Medieval Confessional." En *Collected Essays* (p. 16-25). Lincoln: University of Nebraska y Zea Books.

ROBLES, 2015

ROBLES, Lola (2015). "Transmonstrux: Transsexualidad, transgenerismo y androginia en la literatura fantástica." En David ROAS (coord.), *El monstruo fantástico: Visiones y perspectivas* (p. 173-197). Madrid: Aluvión (col. Beta hispanismo, 2).

RODENBACH, 2005

RODENBACH, Georges (2005). *Bruges-la-Morte*. París: Éditions du Boucher.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1983

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1983). *El Surrealismo y el arte fantástico de México* (2ª ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ROH, 1928

ROH, Franz (1928). *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente.

ROH, 1997

— (1997). *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. Valencia: IVAM.

ROMERO, 2002

ROMERO, Javier G. (ed., otoño 2002). "Antología del cine fantástico español." *Quatermass: Cine de terror, fantasía y ciencia-ficción* (4-5), 14-157.

ROMERO TOBAR, 1986

ROMERO TOBAR, Leonardo (1986). "Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles." En *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez* (tomo II; p. 581-593). Madrid: Fundación Universitaria Española.

ROSENBLUM, 1957

ROSENBLUM, Robert. "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism." *The Art Bulletin*, 39.4 (diciembre 1957): 279-290.

ROSENKRANZ, 1992

ROSENKRANZ, Karl (1992). *Estética de lo feo* (ed. Miguel SALMERÓN). Madrid: Julio Ollero Editor (col. Imaginarium, 5).

ROSENVOLD HVIDT, 2007

ROSENVOLD HVIDT, Annette (2007). "Lo extraño de Hammershøi." En Anne-Birgitte FONSMARK, Annette ROSENVOLD HVIDT, Casper TYBJERG y Jordi BALLÓ, *Hammershøi i Dreyer* (catálogo de la exposición, p. 128-132). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

ROUHIER, 2006

ROUHIER, Alexandre (2006). *Le peyotl : La plante qui fait les yeux émerveillés*. París: Guy Trédaniel.

ROUSSEAU, 2015

ROUSSEAU, Pascal (2015). *Cosa Mentale : Art et télépathie au XX^e siècle* (catálogo de la exposición). París: Gallimard.

RTVE, METRÓPOLIS, 2007

RTVE, *Metrópolis* (diciembre 2007). Recuperado de <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/metropolis/metropolis-carles-congost/4199709/>>.

RUIZ CASANOVA, 2014

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2014). "Introducción." En Aloysius BERTRAND, *Fantasías al modo de Rembrandt y Callot* (p. 7-58). Madrid: Ediciones Cátedra (col. Letras universales, 479).

RUNCINI, 2007

RUNCINI, Romolo (2007). *Il fantastico in arte e letteratura dal realismo al simbolismo*. Nápoles: La Città del Sole.

RUSSO, 1998

RUSSO, Eduardo A. (1998). *Diccionario de cine: Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós.

RUSTIC CIVILITY, S/D

“Rustic Civility.” (s/d). Recuperado de <<http://collections.vam.ac.uk/item/O17373/rustic-civility-oil-painting-collins-william-ra/>>.

SAGAN, 1998

SAGAN, Carl (1998). *El hombre y sus demonios*. Barcelona: Círculo de Lectores.

SAID, 2003

SAID, Edward W. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo (Ensayo-Historia, 53).

SAINT OURS, 1998

SAINT OURS, Kathryn (1998). *Le fantastique chez Roger Caillois*. París: Summa Publications.

SALABERT, 2003

SALABERT, Pere (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes (col. Laertes, 86).

SALVADÓ CORRETGER, 2013

SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2013). *Espectres del cinema portuguès contemporani*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.

SÁNCHEZ FERRÉ, 2009

SÁNCHEZ FERRÉ, Pere (2009). “La herencia simbólica medieval y el pensamiento heterodoxo contemporáneo.” En Pilar PARCERISAS (ed.), *Il·luminacions: Catalunya visionària* (catálogo de la exposición, p. 280-288). Barcelona: CCCB y Diputació de Barcelona.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, 2000

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Ángel (2000). *Diccionario: Jeroglíficos egipcios*. Madrid: Aldebarán (col. Dido Diccionarios).

SÁNCHEZ Y CUADRADO, 2016

SÁNCHEZ, Rubén, y CUADRADO, Alfonso (coords., 2015). “Lo fantástico en la nueva edad de oro de la televisión (1999-2015)” (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 4 (1), 5-170. Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v4-n1>>.

SÁNCHEZ-BLANCO, 1982

SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco (1982). “La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica.” *Cuadernos Hispanoamericanos* (381), 509-521.

SANDERS PEIRCE, 1974

SANDERS PEIRCE, Charles (1974). “Ícono, Índice y Símbolo.” En *La ciencia de la semiótica* (p. 45-62). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión (col. Semiología y epistemología).

SANDNER, 2011

SANDNER, David (2011). *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831*. Farnham y Burlington: Ashgate.

SARTRE, 1947

SARTRE, Jean-Paul (1947). “«Aminadab» ou du fantastique considéré comme un langage.” En *Situations I* (ed. 1ª, p. 56-72). París: Gallimard.

SAUGET, 2011

SAUGET, Stéphanie (2011). *Histoire des maisons hantées: France, Grande-Bretagne, États-Unis – 1780-1940*. París: Tallandier.

SAVATER, 1980

SAVATER, Fernando (octubre-diciembre 1980). “Las naturalezas en *Alien*.” *Los Cuadernos del Norte* (4), 32-37.

SAVATER, 2004

— (2004). *Criaturas del aire*. Madrid: Taurus (col. Pensamiento).

SCOBIE Y TAYLOR, 1975

SCOBIE, A.; y TAYLOR, J. (1975). “Agalmatophilia, the Statue Syndrome.” *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 11 (1), 49-54.

SCHELL, 2009

SCHELL, Cassandra M. (2009). “In Fairyland or Thereabout: The Fairies as Nationalist Symbol in Irish Literature by and after William Allingham.” *Georgia Southern University*. Recuperado de: <<https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1169&context=etd>>.

SCHÉRER, 1983

SCHÉRER, René (1983). *La pedagogía perversa*. Barcelona: Laertes (col. Rey de Bastos, 8).

SCHLOSSER, 2011

SCHLOSSER, Julius Von (2011). *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Recuperado de <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1908>>.

SCHLOZMAN, 2011

SCHLOZMAN, Steven (15 noviembre 2011). "The Shared Experience of a Good Scare; Revisiting Stephen King's Salem's Lot." *Psychology Today*. Recuperado de <<https://www.psychologytoday.com/blog/grand-rounds/201111/the-shared-experience-good-scare-revisiting-stephen-kings-salems-lot>>.

SCHMIED, 1964

SCHMIED, Wieland (1964). "Malerei des phantastischen Realismus: Die Wiener Schule." En Albert Paris GÜTERSLOH, Wieland SCHMIED y Hermann HAKEL, *Malerei des phantastischen Realismus: Die Wiener Schule* (p. 13-48). Viena / Hannover / Berna: Forum Verlag.

SCHMIED, 1968

— (1968). "Reiche des Phantastischen." En Thomas GROCHOWIAK y Wieland SCHMIED, *Reiche des Phantastischen* (catálogo de la exposición, s/p). Recklinghausen: Städtische Kunsthalle.

SCHMIED, 1969

— (1969). *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland: 1918-1933*. Hanover: Fackelträger / Schmidt-Küster.

SCHMIED, 1969B

— (1969). "Phantastische Kunst in Deutschland." En José PIERRE, Wieland SCHMIED y Frantisek SMEJKAL, *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (catálogo de la exposición, 9-11). Colonia: Baukunst.

SCHMIED, 1980

— (1980). *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* (vol. 1: *Von Piranesi bis de Chirico*). Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

SCHMIED, 1980B

— (1980). *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* (vol. 2: *Von Max Ernst bis heute*). Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

SCHMIT, 2004

SCHMIT, Sophie (2004). "Conan Doyle : une étude en noir et blanc." En VV.AA., *Le troisième œil : La photographie et l'occulte* (p. 92-95). París: Gallimard.

SCHMITT, 1992

SCHMITT, Jean-Claude (1992). *Historia de la superstición*. Barcelona: Crítica (col. Drakontos).

SCHNEIDER, 1985

SCHNEIDER, Marcel (1985). *La littérature fantastique en France*. París: Fayard.

SCHULZ, 1996

SCHULZ, Gerhard (1996): *Romantik: Geschichte und Begriff*. Múnich: C. H. Beck.

SCHURIAN, 2006

SCHURIAN, Walter (2006). *Arte fantástico*. Colonia: Taschen (col. Serie Menor).

SCHURIAN, 2010

— (2010). *Phantastische Kunst aus Wien: 1900 bis 2010* (catálogo de la exposición). Bad Frankenhausen: Panorama Museum.

SCHUYT, 1980

SCHUYT, Michael; et al. (1980). *Fantastic architecture: Personal and eccentric visions*. Nueva York: H. N. Abrams.

SERÉS, 1994

SERÉS, Guillermo (1994). "El concepto de Fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca." *Anales de Literatura Española* (10), 207-236.

SERRA, 2004

SERRA, Ilaria (2004). “Disney World: A Plastic Monument to Death: From Rabelais to Disney.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 14 (4), 459-470.

SHAKESPEARE, 1998

SHAKESPEARE, William (1998). “Hamlet.” En Richard PROUDFOOT, Ann THOMPSON y David SCOTT KARSTEN (eds., p. 291-332), *The Arden Shakespeare Complete Works*. Farmington Hills: Cengage Learning EMEA.

SHENTON, 2018

SHENTON, Andrew (2018). *Arvo Pärt Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956-2015*. Nueva York: Cambridge University Press.

SIKES, 2007

SIKES, Wirt (2007). *British goblins: Welsh folk-lore, fairy mythology, legends and traditions*. Recuperado de <<https://archive.org/details/britishgoblinswe00sikerich>>.

SIMMONS, 2008

SIMMONS, Hillary (2008). *Metamorphosis 2: 50 Contemporary Surreal, Fantastic and Visionary Artists*. Melbourne: Beinar.

SKAL, 2008

SKAL, David J. (2008). *Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar.

SLETHAUG, 1994

SLETHAUG, Gordon E. (1994). “Doubles and Doubling in the Arts.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, 6 (2/3), 100-106.

SMITH, 2006

SMITH, Don G. (2006). *H. P. Lovecraft in Popular Culture: The Works and Their Adaptations in Film, Television, Comics, Music and Games*. Jefferson: McFarland & Co.

SOLIER, 1961

SOLIER, René de (1961). *L’art fantastique*. París: Jean-Jacques Pauvert.

SONTAG, 1996

SONTAG, Susan (1996). “Notas sobre lo camp”. En *Contra la interpretación* (p. 355-376). Madrid: Alfaguara.

SONTAG, 2004

— (2004). *Regarding the Pain of Others*. Londres: Penguin Books.

SOURIAU, 1998

SOURIAU, Étienne (ed., 1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal (col. Diccionarios, 18).

SPIES, 2009

SPIES, Werner (2009). “Les désastres du siècle.” En Werner SPIES (dir.), *Max Ernst – Une semaine de bonté : Les collages originaux* (catálogo de la exposición, p. 13-92). París: Gallimard, Fundación Mapfre y Musée d’Orsay.

STAROBINETS, 2012

STAROBINETS, Anna (2012). “Espero.” En *Una edad difícil* (2ª ed., p. 249-253). Madrid: Ediciones Nevsky (col. rusa, 18).

STAROBINETS, 2012B

— (2012). “La grieta.” En *Una edad difícil* (2ª ed., p. 201-206). Madrid: Ediciones Nevsky (col. rusa, 18).

STAROBINETS, 2012D

— (2012). “Vivos.” En *Una edad difícil* (2ª ed., p. 91-133). Madrid: Ediciones Nevsky (col. rusa, 18).

STOICHITA, 2006

STOICHITA, Victor I. (2006). *Breve historia de la sombra* (3ª ed.). Madrid: Siruela (col. La Biblioteca Azul – serie menor).

STOICHITA, 2009

— (ed.). *La Sombra* (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

STOICHITA, 2018

— (2018). *El efecto Sherlock Holmes: Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Madrid: Cátedra (col. Grandes Temas, 81).

STOICHITA Y CODERCH, 2000

STOICHITA, Victor I.; y CODERCH, Anna María (2000). *El último carnaval: Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Ediciones Siruela.

STOKER, 1994

STOKER, Bram (1994). *Drácula* (ed. de Juan Antonio MOLINA FOIX, 2ª ed.). Madrid: Cátedra (col. Letras Universales, 195).

SUREDA, 2015

SUREDA, Marta (2015). *Inteligencia artificial. Algunas teorías y su representación audiovisual* [vídeo]. Recuperado de <<https://vimeo.com/131426669>>.

SZULAKOWSKA, 2011

SZULAKOWSKA, Urszula (2011). *Alchemy in Contemporary Art*. Farnham / Burlington: Ashgate.

TADINI, 1960

TADINI, Emilio (1960). *Arte fantastica italiana* (catálogo de la exposición). Milán: Galleria Schwarz.

TATARKIEWICZ, 1992

TATARKIEWICZ, Władisław (1992). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (3ª ed.). Madrid: Tecnos (col. Metrópolis).

THIELLEMENT, 2020

THIELLEMENT, Pacôme (2020). *Tres ensayos sobre Twin Peaks*. Barcelona: Alpha Decay (col Alpha Decay, 131).

TINWELL, 2014

TINWELL, Angela (2014). *The Uncanny Valley in Games and Animation*. Londres y Nueva York: CRC Press.

TODOROV, 2009

TODOROV, Tzvetan (2009). *Introducción a la literatura fantástica* (6ª reimpresión). México D. F.: Ediciones Coyoacán (col. Diálogo abierto, 16).

TODOROV, 2010

— (2010). “Definición de lo fantástico.” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 47-64). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

TODOROV, 2010B

— (2010B). “Lo extraño y lo maravilloso.” En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 65-82). Madrid: Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica, serie Lecturas).

TOLKIEN, 2006

TOLKIEN, J. R. R. (2006). *El hobbit anotado* (anotado por Douglas A. Anderson). Barcelona: Minotauro.

TOLSTÓI, 1996

TOLSTÓI, Alexis Konstantinovich (1996). “La familia del Vourdalak.” En Ana PERALES (ed.), *No todos los vampiros chupan sangre: 16 relatos de 16 maestros de la literatura universal* (p. 225-253). Barcelona: Acervo.

TORRE, 2015

TORRE, Toni de la (2015). *Series de culto*. Barcelona: Timun Mas.

TORREGO, 1988

TORREGO, Esperanza (1988). *Textos de Historia del arte*. Madrid: Visor.

TOSCA, 2015

TOSCA, Susana (coord., 2015). “Lo fantástico y los videojuegos - Fantastic and Videogames” (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 3 (1), 5-182. Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v3-n1>>.

TRABADO CABADO, 2017

— (coord., 2017). “Lo fantástico en el cómic” (monográfico). *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 5 (1), 7-274. Recuperado de <<https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/10>>.

TRÍAS, 1996

TRÍAS, Eugenio (1996). *Lo bello y lo siniestro* (3ª ed.). Barcelona: Ariel (col. Ariel, 81).

TROCA PEREIRA, 2016

TROCA PEREIRA, Reina Marisol (2016). “Poltergeist: Quem tem medo de φαντάσματα? (Phleg. Mir. 1-3 em consideração).” *Revista de Estudos Clásicos*, 43, 211-232. Recuperado de <<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos/article/view/863/524>>.

TYBJERG, 2007

TYBJERG, Casper (2007). “Reflejo del interior: El cine de Carl Theodor Dreyer y el ejemplo de Hammershøi.” En Anne-Birgitte FONSMARK, Annette ROSENVOLD HVIDT, Casper TYBJERG y Jordi BALLÓ, *Hammershøi i Dreyer* (catálogo de la exposición, p. 123-127). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona.

ÚBEDA DE LOS COBOS, 2010

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2010). “El siglo, ¿de las luces? En VV.AA. *El arte del siglo de las luces*” (p. 43-69). Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

UDAKA, 2010

UDAKA, Michishige (2010). *The Secrets of Noh Masks*. Tokio – Nueva York – Londres: Kodansha International.

UHDE, 1949

UHDE, Wilhelm (1949). *Cinq maîtres primitifs : Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine*. París: P. Daudy.

VALENTE, 1979

VALENTE, José Ángel (1979). *Material memoria*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

VALES, 2014

VALES, José C. (2014). *El pensionado de Neuwelke*. Barcelona: Planeta (col. Booket, 2566).

VALLE-INCLÁN, 1989

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1989). *Luces de Bohemia: Esperpento* (23ª ed., a cargo de Alonso ZAMORA VICENTE). Madrid: Espasa Calpe (col. Austral, 1).

VARGAS LLOSA, S/D

VARGAS LLOSA, Mario (s/d). S/t. Recuperado de <<https://carlosmensa.com/critical-anthology/mario-vargas-llosa/1972-2/>>.

VAX, 1973

VAX, Louis (1973). *Arte y literatura fantásticas* (3ª ed.). Barcelona: Eudeba / Lectores (col. Lectores de Eudeba, 80).

VAX, 2016

— (2016). *La séduction de l'étrange : Étude sur la littérature fantastique*. Recuperado de <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4804472t.texteImage>>.

VEGA, 2010

VEGA, Jesusa (2010). *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC y Ediciones Polifemo.

VÉLEZ GARCÍA, 2013

VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón (2013). “Presencias indefinidas y relato fantástico.” *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* (1), 163-184. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111863>>.

VERNANT, 1990

VERNANT, Jean-Pierre (1990). *Mythe et religion en Grèce ancienne*. París: Seuil (col. La Librairie du XX^e siècle).

VERNE, 2014

VERNE, Jules (2014). *La isla misteriosa* (3ª ed.). Madrid: Alianza Editorial (col. El libro de bolsillo).

VERNE, 2018

— (2018). *Veinte mil leguas de viaje submarino* (4ª reimpression). Barcelona: Penguin (col. Penguin Clásicos).

VIDAURRE ARENAS, 2018

VIDAURRE ARENAS, Carmen Vitaliana (2018). "Lo fantástico y el humor en las caricaturas de Boligán." *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico - Research Journal on the Fantastic*, 6 (1), 185-205. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.461>>.

VIGNY, 2004

VIGNY, Alfred de (2004). *Stello*. Barcelona: Gredos (col. Varios Gredos, 29).

VILA-MATAS, 2016

VILA-MATAS, Enrique (2016). *Marienbad eléctrico* (edición en libro electrónico epub). Barcelona: Seix-Barral.

VILELLA, 2007

VILELLA, Eduard (2007). *Doble contra senzill: La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès Editors.

VILLANUEVA, 2004

VILLANUEVA, Darío (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Estudios Críticos de Literatura).

VIRCONDELET, 2010

VIRCONDELET, Alain (2010). *Séraphine*. Barcelona: Elba (col. Elba, 4).

VISCHER, S/D

VISCHER, Friedrich Theodor (s/d). *Auch Einer: Eine Reisebekanntschaft*. Recuperado de <<https://gutenberg.spiegel.de/buch/auch-einer-1299/1>>.

VOLMAT, 1957

VOLMAT, Robert (1957). "L'art psychopathologique : Abord psychopathologique du fantastique." En Gilberte MARTIN-MÉRY (ed.), *Bosch, Goya et le fantastique* (catálogo de la exposición, p. 131-139). Burdeos: Delmas.

VOSS, 1957

VOSS, Hermann (1957). S/t. En Gilberte MARTIN-MÉRY (ed.), *Bosch, Goya et le fantastique* (catálogo de la exposición, p. XLI-XLII). Burdeos: Delmas.

VOVELLE, 1974

VOVELLE, Michel (1974). *Mourir autrefois : Les Attitudes collectives devant la mort au XVII^e et XVIII^e siècle*. París: Gallimard.

VOVELLE, 1976

— (1976). *Religion et révolution : La déchristianisation de l'an II*. París: Hachette.

VV.AA., 1974

VV.AA. (1974). *Quattro secoli di Surrealismo: L'arte fantastica nell'incisione*. Milán: Milano Libri Edizioni.

VV.AA., 1996

— (1996). *Visions of the Fantastic: Selected Essays from the Fifteenth International conference on the Fantastic in the Arts*. Westport: Greenwood Press, 1996.

VV.AA., 2004

— (2004). *Mundos de fantasía: De Ulises a El señor de los anillos, un recorrido por la historia de la fantasía*. Madrid: Estudio Fénix.

VV.AA., 2012

—. *El libro de la filosofía*. Londres, Nueva Delhi y Madrid: DK y Akal.

VV.AA., 2018

— (2018). *Endless Enigma: Eight Centuries of Fantastic Art* (catálogo de la exposición). Nueva York: David Zwirner Books.

VV.AA., 2018B

— (2018). *The Internet Speculative Fiction Database*. Recuperado de <<http://www.isfdb.org/cgi-bin/index.cgi>>.

WAGENSBERG, 2005

WAGENSBERG, Jorge (2005). "Dalí versus ciència." En VV.AA., *Dalí: Noves fronteres de la ciència, l'art i el pensament* (p. 23-27). Barcelona: KrTU y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

WALTER, 2010

WALTER, Natasha (2010). *Living Dolls: The Return of Sexism*. London: Virago Press, 2010.

WARNOCK, 1981

WARNOCK, M. (1981). *La imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica.

WELLEK, 1969

WELLEK, René (1969). *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* (vol. I y II). Madrid: Gredos.

WIGHT, 2011

WIGHT, Kate (2011). “Neo-Romanticism.” En *The Grove Encyclopedia of American Art* (vol. IV, p. 523-525). Nueva York: Oxford University Press.

WILDE, 1999

WILDE, Oscar (1999). *El retrato de Dorian Gray*. Buenos Aires: Bureau Editor.

WILKINSON, 1998

WILKINSON, Richard H. (1998). *Cómo leer el arte egipcio: Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto* (1ª reimpresión). Barcelona: Crítica.

WINNICOTT, 2012

WINNICOTT, D. W. (2012). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa (col. Psicoteca Mayor).

WÖRTCHE, 1987

WÖRTCHE, Thomas (1987). *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum Strukturellen Kriterium eines Genres*. Meitingen: Wimmer.

ZACZEK, 2005

ZACZEK, Iain (2005). *Fairy Art: Artists & Inspirations*. Londres: Flame Tree Publishing.

ZANGER, 1982

ZANGER, Jules (1982). “Heroic Fantasy and Social Reality: *ex nihilo nihil fit*.” En Roger C. SCHLOBIN (ed.), *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art* (p. 226-236). Notre Dame: Notre Dame University Press.

ZIOLKOWSKI, 1977

ZIOLKOWSKI, Theodore. (1977). *Disenchanted Images: A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press.

ZUMALDE Y ZUNZUNEGUI, 2014

ZUMALDE ARREGUI, Imanol; y ZUNZUNEGUI Díez, Santos. “Ver para creer: Apuntes entorno al efecto documental.” *L’Atalante: Revista de estudios cinematográficos* 17 (2014): 87-94.

