

Vol. IV, n.º 2, otoño/autumn 2016, ISSN: 2014-7910

BRUMAL

Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic



UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona


Grupo de Estudios
sobre lo Fantástico

Director / Director: David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Jefa de Redacción / Editor-in-Chief: Teresa López Pellisa (Universitat de Barcelona, España)

Redacción / Editorial Team: Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León, España)
 Ana Casas (Universidad de Alcalá, España)
 Flavio García (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
 Patricia García (University of Nottingham, Inglaterra)
 Alfons Gregori i Gomis (Uniwersytet im. Adam Mickiewicz, Polonia)
 Dale Knickerbocker (East Carolina University, Estados Unidos)
 Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona, España)

Coordinadora de la sección Monográfico / Coordinator of the Monograph Section: Teresa López-Pellisa (Universitat de Barcelona, España)

Coordinador de la sección Miscelánea / Coordinator of the Miscellaneous Section: Alfons Gregori i Gomis (Uniwersytet im. Adam Mickiewicz, Polonia)

Coordinadores de la sección de reseñas / Coordinators of the Review Section: Miguel Carrera Garrido (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polonia)
 Rubén Sánchez Trigos (Universidad Rey Juan Carlos, España)

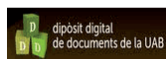
Comité Científico / Scientific Committee: Ferdinando Amigoni (Università di Bologna, Italia)
 Roger Bozzetto (Université de Provence, Francia)
 Rosalba Campa (Università La Sapienza, Italia)
 Julio Checa (Universidad Carlos III, España)
 Luis Alberto de Cuenca (CSIC-Madrid, España)
 Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, España)
 Vicente Domínguez (Universidad de Oviedo, España)
 Jacques Finné (Université de Zurich, Suiza)
 Simone Grossman (Bar Ilan University, Israel)
 José Güich (Universidad del Pacífico, Perú)
 Jean-Philippe Imbert (Dublin City University, Irlanda)
 Jean Marigny (Université de Grenoble, Francia)
 Alicia Mariño (UNED-Madrid, España)
 Marisa Martins Gama-Khalil (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)
 Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, España)
 Vicente Quirarte (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
 Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal)
 Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)
 Borja Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Cantabria, España)
 Clemens Ruthner (Trinity College, Dublín, Irlanda)
 Maria João Simões (Universidade de Coimbra, Portugal)
 Karin Volobuef (Universidade Estadual Paulista – Araraquara, Brasil)

Diseño / Design: Esther Correa

Maquetación / Layout: Átona Víctor Igual, S.L.

Contacto / Contact: revista.brumal@uab.cat
 revista.brumal@gmail.com

Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF)
 Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
 Despacho: B9/0094
 Departamento de Filología Española
 Facultad de Letras
 Edificio B
 Universitat Autònoma de Barcelona
 CP: 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès-Barcelona).
 Teléfono: +34 93 586 8079
 Fax: +34 93 581 1686
<http://revistes.uab.cat/brumal>



SUMARIO

CONTENTS

MONOGRÁFICO / MONOGRAPH

LO FANTÁSTICO EN LAS ARTES VISUALES (SIGLOS XVIII-XXI)
(Coord. Pere Parramon)

- 9-15 Presentación
Pere Parramon Rubio
- 17-43 Empreptes del fantàstic en l'art català
M. Lluïsa Faxedas
- 45-80 La evolución del arte fantástico en México: Daniel Lezama
Cristina Lopez Casas
- 81-91 Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández
Carlos Arenas Orient
- 93-115 Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera
Roberta Ballestriero
- 117-141 Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del Eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo
Jorge Rodríguez

- 143-164 A la manera de Callot: la poética efrástica de E.T.A. Hoffmann
Juan Jesús Payán Martín
- 165-185 Lo fantástico en el Ballet *Coppélia*: una adaptación de «El hombre de arena», de E.T.A. Hoffmann
Isabel Segura Moreno

MISCELÁNEA / MISCELLANEOUS

- 189-204 La fantasía del marit monstuós en «La clau de ferro», de Pere Calders
Antoni Maestre Brotons
- 205-226 «Amigo, el diablo anda suelto». Análisis del *Fausto* de Estanislao del Campo
María Florencia Buret
- 227-246 *A Nightmare on Elm Street*: una pesadilla cultural de la que era difícil escapar
Erika Tiburcio Moreno
- 247-260 El género femenino como elemento amenazante en el relato fantástico español: estudio comparativo entre «La mujer alta», de Pedro Antonio de Alarcón, y «La mujer sin cara», de Emilio Carrere
Mohamed Ben Slama
- 261-272 Los espacios irregulares de Mario Levrero
Sandra Edith Gasparini

RESEÑAS / REVIEWS

- 275-279 Luis Gasca y Ramón Gubern, *El universo fantástico del cómic*
Antonio Candeloro
- 281-286 José María Salaverría, *Ciencia ficción, fantasías y aventuras*
Mikel Peregrina Castaños

- 287-291 Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano y Sergio Fernández Martínez (coords.), *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*
María Gutiérrez Campelo
- 293-295 Felisberto Hernández, *Narrativa reunida*
Ferran Riesgo Martínez
- 297-300 Alfons Gregori, *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*
David Roas

MONOGRÁFICO

MONOGRAPH

LO FANTÁSTICO EN LAS ARTES
VISUALES (SIGLOS XVIII-XXI)

Coord. Pere Parramon

PRESENTACIÓN¹

PERE PARRAMON
Universitat de Girona
pparramo@xtec.cat



1. LO FANTÁSTICO COMO CONSTRUCTO ESPECULATIVO HETEROGÉNEO

«Arte fantástico» es un sintagma en el que la realidad vastísima y heterogénea que designa el sustantivo «arte» es acotada 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 un corpus teórico sobre el arte fantástico, 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).

De las cuatro acepciones para el adjetivo «fantástico, -a» que recoge el Diccionario de la Real Academia Española,² 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;³ las dos acepciones siguientes ponen de relieve la excepcionalidad

1. En el momento de publicación del vol. 4, núm. 2 (2016) de *Brumal*, Pere Parramon, coordinador del presente monográfico sobre arte fantástico, está realizando una tesis doctoral al respecto en la Universitat de Girona, bajo la dirección de la Dra. M. Lluïsa Faxedas y el Dr. David Roas.

2. En su 23.ª edición, de 2014: «Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación», «Pertenciente o relativo a la fantasía», «Presuntuoso y entonado» y «Magnífico, excelente».

3. 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

dad 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.⁴ Ambos campos de significado son los utilizados comúnmente en el habla cotidiana. Si cediéramos a la tentación de usar los sentidos ordinarios de la palabra «fantástico» como atributo para «arte», podríamos decir que todo arte es fantástico en tanto ofrece imágenes previamente inexistentes, e incluso en tanto sobrepasa a otras producciones humanas, de modo que no existiría momento de la Historia del Arte que no mereciera tal adjetivo, convirtiéndose en 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.

Así, en la estética, como en general en todo el estudio teórico del arte, el término «fantástico» cuenta con un matiz especializado que le permite actuar 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 de realidad que se maneja alrededor de la misma. Así, el fundamento de lo fantástico como constructo artístico pasa por poner en crisis otro constructo, que es el propio mundo que nos rodea; David Roas, en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, entiende lo fantástico como «un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural» (2011: 9). En tanto que esta noción de lo fantástico implica una cierta mirada sobre el mundo, dentro del estudio del arte suele entenderse como categoría estética⁵ o, incluso, como esfera de categorías estéticas,⁶ de modo que resulta aceptado que, como atributo para «arte» constituye, efectivamente, unos límites concretos. En función del alcance y la orientación que cada autor concede a este sentido categorizador de lo fantástico consisten, por tanto, las oscilaciones a las que aludía Anne Souriau y que cristalizan en un corpus extraordinariamente heterogéneo.

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 imagen mental —de ahí la proximidad con el concepto «imaginación»—.

4. 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.

5. Esto es un *ethos* afectivo determinado, unas estructuras formales que susciten tal reacción y un sistema de valores que permitan enjuiciar las obras en función de si consiguen alcanzar el *ethos* o no.

6. Es decir, como conjunto de categorías estéticas con vínculos entre ellas. El concepto se debe a Friedrich Theodor Vischer y su *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857), de raíz hegeliana.

2. SUCINTA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL ARTE FANTÁSTICO

Además de notables compilaciones de índole académica, como el monográfico «Special Art Issue» de la revista *Journal of the Fantastic in the Arts*,⁷ a cargo de Dorothy Joiner, existen trabajos de carácter enciclopédico que intentan agrupar los artistas y conceptos más destacados en relación al arte fantástico: en los dos volúmenes de *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* (1973) Wieland Schmied se concentra, como el propio título indica, en el arte del siglo xx,⁸ mientras que Jorg Krichbaum y Rein A. Zondergeld con su *Lexikon Der Phantastischen Malerei* (1977) se ocupan fundamentalmente de artistas y motivos de todas las épocas, así como John Clute y John Grant en *The Encyclopedia of Fantasy* (1997) tratan el tema de la fantasía en general, pero incluyendo relevantes entradas sobre el arte fantástico.

Por otro lado, y en un intento de simplificación que permita hacer accesible la complejidad de un estudio del arte fantástico en ocasiones laberíntico, podemos distinguir entre 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 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.⁹ Probablemente, dos de los textos más influyentes en esta línea son *L'art et la littérature fantastiques* (1960), de Louis Vax, y *L'art fantastique* (1989), de Marcel Brion. Breve el primero y monumental el segundo, ambos ensayos examinan los límites del arte fantástico a partir de sus contenidos temáticos.¹⁰ A su vez, René de Solier en *L'art fantastique* (1961) afronta lo fantástico como el espacio privilegiado de la imaginación y conectado mediante el esoterismo con los aspectos menos visibles de la realidad. La búsqueda de lo fantástico en

7. Vol. 3, núm. 1 (1990).

8. Marco temporal que no debería resultar sorprendente si tenemos en cuenta que el arte fantástico, tal y como se trabaja en *Brumal*, es aquel coincidente con los conceptos de «imposible» y «sobrenatural» dentro del paradigma de pensamiento positivista inaugurado durante la Ilustración y vigente hasta nuestros días (siglos xviii-xxi).

9. Entendemos por «género» 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.

10. Brion llega a advertir explícitamente que no pretende realizar ni «*une philosophie*» ni «*une morphologie*» de lo fantástico (1992: 7), pero sí examinar cómo 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*» (1992: 30).

el arte se materializa con cierta frecuencia en forma de exposiciones colectivas: *Art fantastique* (Kursaal, Ostende, 1953) define lo fantástico como forma de hacer visible la realidad metafísica —al tiempo que se hace un intento por distinguirlo del surrealismo—,¹¹ mientras que en el texto de Jean Cocteau *Angoisse : Le fantastique dans l'art*, publicado a partir de la exposición *Bosch, Goya et le fantastique* (Musée de Bordeaux, 1957), se vincula la noción de inquietud a lo fantástico.¹² 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 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 lo Otro una poderosa supra-realidad.¹³

Complementariamente, 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. Esta es la línea de ensayos realizados para exposiciones como *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (Baukunst, Colonia, 1969) y *Phantastische Kunst aus Wien: 1900 bis 2010* (Panorama Museum, Bad Frankenhausen, 2010). Franz Roh, en *Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925), emplea la expresión «realismo mágico» para estudiar el arte europeo de entreguerras, mientras que Johann Muschik publica en 1974 *Die Wiener Schule des phantastischen Realismus*, ensayo con el que desarrolla el término «escuela vienesa del realismo fantástico», acuñado por él mismo dos décadas antes, en los 50,¹⁴ para referirse a la obra inquietan-

11. De hecho, uno de los núcleos de estudio de lo fantástico en las artes plásticas 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 (1983), o exposiciones relevantes al respecto, como *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Museum of Modern Art, Nueva York, 1936-1937), *Surrealismus in Europa: Phantastische und visionäre Bereiche* (Baukunst, Colonia, 1969), *Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía* (Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, 2013, y Fundación Juan March, Madrid, 2014).

12. Como ya había hecho anteriormente Louis Vax asociando lo fantástico a la terrible sacudida del terror.

13. La expresión que usa Émile Langui en el texto del catálogo de la citada exposición belga *Art fantastique* para nombrar la forma de proceder de lo fantástico es «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 de 1972 de David Larkin *Fantastic Art* (1972: s. p.).

14. Aunque se considera el título de Muschik como el texto canónico sobre la Escuela vienesa del realismo fantástico, otros autores escriben al respecto antes de su ensayo de 1974; es el caso de Albert Paris Gütersloh, Wieland Schmied y Hermann Hakel en *Malerei des phantastischen Realismus: Die Wiener Schule*, de 1964.

te y desconcertante¹⁵ —al menos para un público que el Tercer Reich había acostumbrado a una imaginería mucho más previsible y convencionalmente clasicista—. Como consecuencia lógica de esta tendencia de carácter nacionalista, Walter Schurian protagoniza en su libro *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 el impulso hacia lo fantástico es, a su juicio, universal.¹⁶ Sea como sea, particular o universal, quizá el denominador común de estos estudios sea la capacidad de lo fantástico para buscar explicaciones sobre quienes somos a través del espejo inquietante de lo Otro.

En este panorama, las principales aportaciones españolas resultan especialmente notables precisamente porque se introducen en la categoría de lo fantástico desde ángulos insospechados. Pilar Pedraza lo trata indirectamente a través del estudio de la feminidad liminar entre las imágenes literarias, cinematográficas, pictóricas y escultóricas de las brujas, las *revenantes*, las vampiras, etc. —en *La bella, enigma y pesadilla* (1991), *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial* (1998), *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004) y *Brujas, sapos y aquelarres* (2014), entre otras publicaciones—. Por otro lado, de la arquitectura fantástica se han ocupado Pedro Azara en la exposición *La ciutat que mai no existí: Architectures fantàstiques en l'art occidental* (CCCB, Barcelona, 2004) y Juan Antonio Ramírez, que en 2006 dirige la compilación *Esculturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España*. Carlos Arenas Orient, a su vez, se encarga de difundir la importancia de lo fantástico mediante exposiciones como *La imagen fantástica* (Centro del Carmen, Valencia, 2013, entre otras sedes posteriores). Difundir y reivindicar estudios capaces de superar la heterogeneidad a la que estamos aludiendo en las líneas de esta presentación, porque 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 nos hacen reflexionar sobre el hombre y el mundo», pero, pese a su importancia, «no existen estudios rigurosos y especializados sobre el arte fantástico» (Arenas, 2006: 152 y 150).

15. La de, entre otros, Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Hutter y Anton Lehmden.

16. De este modo, Schurian coincide con planteamientos como los de 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) Briganti examina lo fantástico en la pintura del Neoclasicismo, el Romanticismo y el Simbolismo.

3. EL ARTE FANTÁSTICO EN *BRUMAL*

Representar mediante imágenes lo imposible es el reto del arte fantástico, y para adentrarnos en la complejidad de su estudio en las llamadas «artes visuales», entre las que se cuentan formas de expresión tanto espaciales como performativas basadas en la mirada, «Empremtes del fantàstic en l'art català», de M. Lluïsa Faxedas, examina los rastros de lo fantástico en una producción artística, la catalana, que *a priori* no suele asociarse con la categoría protagonista de *Brumal*. Siguiendo la perspectiva de la historia del arte, contamos con dos textos sobre artistas emparentados con lo fantástico: «La evolución del arte fantástico en México: Daniel Lezama», por Cristina Lopez Casas, y «Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández», de la mano de Carlos Arenas Orient.

Por otro lado, la fuerte relación del arte fantástico con categorías estéticas como lo siniestro freudiano y el valle inquietante de Masahiro Mori se aborda en el artículo «Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera», de Roberta Ballestriero. En la misma estela de relaciones conceptuales, «Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del Eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo», de Jorge Rodríguez Ariza, examina los vínculos y las diferencias entre el símbolo y el arte fantástico.

Como no podía ser de otro modo, también se examina en el presente monográfico lo que ocurre cuando lo fantástico narrado se convierte en lo fantástico mostrado: Juan Jesús Payán Martín e Isabel Segura Moreno se encargan de rastrear la traslación visual de la literatura de E. T. A. Hoffmann, respectivamente, al grabado de Jacques Callot y la puesta en escena del ballet en «A la manera de Callot: la poética ecfástica de E. T. A. Hoffmann» y «Lo fantástico en el ballet Coppélia, una adaptación de “El hombre de arena”, de E. T. A. Hoffmann».

El arte es una forma de construcción de la realidad, y el arte fantástico pone en crisis los límites de dicha construcción. Lo que se examina en estas páginas —con toda la cautela del rigor académico y la prudencia de la honestidad investigadora—, no es 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 nos advertía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, Carlos (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*, Valdemar, Madrid, pp. 147-180.
- BRION, Marcel (1992): *L'art fantastique*, Albin Michel, París.
- LANGUI, Émile (1953): *Art fantastique* (catálogo de la exposición), Éditions de la connaissance, Bruselas.
- LARKIN, David (1973): *Arte fantástico*, Ediciones Júcar, Madrid.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SOURIAU, Étienne (ed.) (1998): *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid.

EMPREMTES DEL FANTÀSTIC EN L'ART CATALÀ¹

M. LLUÏSA FAXEDAS
Universitat de Girona
mlluisa.faxedas@udg.edu

Recibido: 01-04-2016

Aceptado: 14-09-2016



RESUM

Aquest article revisa la presència del fantàstic en tres moments concrets de la història de l'art català dels darrers dos segles: la pintura del Modernisme, *Dau al Set* i el seu context, i algunes pràctiques fotogràfiques contemporànies. S'intenta en primer lloc establir una definició operativa del fantàstic que ens permeti fixar una cronologia i delimitar-ne els aspectes principals; tot seguit s'analitza la presència del fantàstic en el context cultural català i les seves limitacions. L'article no pretén fer un inventari d'obres i autors dedicats al fantàstic en l'art català, sinó rastrejar-ne l'existència en els moments esmentats i provar d'esbossar-ne el significat.

PARAULES CLAU: Modernisme, *Dau al set*, art fantàstic, art català, fotografia

ABSTRACT

This article studies the presence of the Fantastic in three specific moments of modern Catalan art history: the painting of the *Modernisme*, *Dau al Set* and its context, and some contemporary photographic practices. The aim of the article is not to produce an inventory of Catalan works and artists that have worked on or with the Fantastic, but to discover its presence in the aforementioned moments, and to try to suggest its mean-

1. Aquest article s'ha redactat parcialment gràcies a l'ajut concedit pel projecte «Imágenes y contraimágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas (IMCOFOTO)» (Ref. HAR2014-55271-P), finançat pel Programa Estatal de Foment de la Investigació Científica i Tècnica d'Excel·lència, Subprograma Estatal de Generació de Coneixement, en el marc del Pla Estatal d'Investigació (MINECO).

ings. To do this, the article tries to establish a working definition of Fantastic art in order to define its chronology and its main aspects; it examines also the presence of the Fantastic in the Catalan cultural context.

KEY WORDS: *Modernisme, Dau al Set*, fantastic art, Catalan art, photography



Un país que fa del seny el seu tret diferencial és necessàriament un país impregnat de fantasia.

JOAN RAMON RESINA,
«La catalunya somiatruïtes» (2009: 37)

1. SOBRE LES CONDICIONS I POSSIBILITATS DE L'ART FANTÀSTIC A CATALUNYA

Rastrear la presència del fantàstic en la història de l'art català dels darrers dos segles és una tasca extraordinàriament complexa, com anirem fent evident en els propers paràgrafs. El primer problema, essencial, és que no disposem encara d'una definició prou operativa del propi concepte d'art fantàstic que ens porti més enllà de la identificació d'uns elements iconogràfics més o menys estereotipats. Així, en les referències bibliogràfiques més destacables que han tractat el tema ens trobem que aquest és definit exclusivament a partir d'una sèrie d'àmbits temàtics, sense establir cap criteri cronològic ni conceptual (Brion, 1989), o bé s'amplia incorporant un eclèctic conjunt d'elements de caire etnogràfic procedents de moltes cultures diverses, que només tenen en comú la seva manca de realisme (Roy, 1960); certament, hi ha qui considera que el fantàstic està present en gairebé totes les èpoques i disciplines artístiques (Schurian, 2006: 7). Roger Caillois ha escrit agudament que en aquestes síntesis el fantàstic es defineix generalment de forma negativa, és a dir, inclou «tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel, c'est-à-dire toute fantaisie, toute stylisation et, il va de soi, l'imaginaire dans son ensemble» (1965: 22).² És evident que si considerem art

2. Val a dir que l'autor contribueix poc a aclarir el panorama, per tal que els criteris que acaba establint en el seu text són notablement subjectius.

fantàstic tot aquell que és fruit de la imaginació humana, que en art equival a dir gairebé tot, la seva utilitat com a categoria esdevé ben escassa.

Certament, no és l'objectiu d'aquest article aprofundir en una definició del concepte d'art fantàstic ni establir-ne els límits, les categoritzacions internes o l'abast estètic o ideològic, qüestions que resten pendents per a un futur, esperem-ho, ben proper. Tanmateix, com que d'alguna manera hem de discriminar allò que provem d'identificar, creiem necessari allunyar-nos d'aquestes definicions tan genèriques i cercar d'acotar amb més precisió el concepte de l'art fantàstic. Aquí ens serà útil apropar-nos a l'àmbit de la crítica literària, que sens dubte ha treballat molt més a fons en l'elaboració d'una teoria del fantàstic, com ho demostra l'àmplia bibliografia que, pràcticament des de l'aparició del propi gènere, ha reflexionat sobre la qüestió. Així, prendrem com a punt de partida la idea de que el fantàstic es defineix per l'existència d'un element sobrenatural (entès com a irreal o impossible) que irromp en un espai real, plausible, per transgredir-ne i amenaçar-ne les lleis, o per, com a mínim, «produir la incertidumbre frente a lo real», com ho ha establert David Roas (2001: 41-42); en paraules de Martínez-Gil, l'experiència del fantàstic «s'enfronta als límits del que anomenem realitat» (2004: 9), i encara, segons Pedraza, «hace vacilar los límites espacio temporales de la realidad» (2014: 9). Aquesta idea ens condueix a plantejar-nos la qüestió de sobre quina mena de realitat estem parlant, tema que de nou ens portaria molt lluny del que pretenem tractar aquí; per ser operatius, convindrem que en el gènere fantàstic l'element sobrenatural actua en un món construït amb la màxima semblança a la idea més quotidiana, creïble i compartida que autor i lectors o, en el nostre cas, espectadors puguem tenir d'allò real. Aquesta definició allunyaria del gènere fantàstic la literatura i art de ciència-ficció i fins i tot del meravellós entès en un sentit ampli, ja que es situen i ens transporten a mons que no existeixen, on per tant no es pot produir aquesta fricció amb la realitat que identifiquem com una característica essencial del gènere. La primera exclusió no suposa un problema de gran magnitud en les arts visuals, ja que la ciència ficció hi ha estat escassament conreada (exceptuant els àmbits de la il·lustració, el còmic i el cinema). El tema del meravellós planteja més dificultats: eliminar-lo d'una definició del fantàstic en les arts visuals deixa fora gran part de la creació que fins el moment hi ha estat inclosa, amb més o menys fortuna. Així mateix, tampoc s'hi comprendrien aquelles obres en què es genera un sentiment o percepció d'inquietud, de pertorbació i d'incertesa, si aquest no es relaciona directament amb l'aparició d'algun element qualificable, com hem dit, de sobrenatural.

Acceptar aquesta definició ens permet, tanmateix, establir uns certs criteris cronològics en els que emmarcar la nostra recerca; el fantàstic, segons aquest plantejament, només pot existir una vegada establerta una noció de la realitat que de forma clara permeti definir i excloure tot allò identificable amb el sobrenatural, l'irracional o el visionari. Això, a Europa, s'esdevindrà tan sols a partir de la Il·lustració, quan l'opció per el racionalisme i la seva concreció en la investigació científica i tecnològica positivista conduiran a una especialització i compartimentació progressives del coneixement que cada vegada delimitarà més rigorosament allò que és empíricament factual i investigable d'allò que és matèria d'especulació religiosa, artística o directament esotèrica. En aquest context, aquells països on primer es donen processos de modernització a nivell econòmic, polític i social (Regne Unit, Alemanya, França) són aquells on veiem florir més aviat el gènere del fantàstic, en les seves diverses formes: novel·la gòtica, vampírica o de fantasmes, pel que fa a la literatura, i les representacions imaginàries i visionàries que s'agrupen sota el concepte molt genèric del Romanticisme negre, en les arts visuals (Fabre i Kramer, 2013); això succeeix a finals del s. XVIII. Aquest punt de vista exclou doncs que puguem considerar com a art fantàstic pròpiament dit aquell creat abans d'aquest període, que tot i que pugui contenir elements sobrenaturals i que iconogràficament podríem considerar fantàstics, no generaria cap fricció amb la realitat pel fet que sorgeix en una cosmovisió del món en la qual allò natural i allò sobrenatural no constitueixen necessàriament realitats completament diferenciables.

La definició de la que partim també ens condueix immediatament a pensar l'element fantàstic en relació a la qüestió del realisme i la mimesi en les arts visuals, i situa la seva aparició bàsicament en l'àmbit de la figuració: difícilment advertirem cap tensió entre realitat i impossibilitat en imatges que precisament defugen tota voluntat de mimetisme i versemblança, sigui quin sigui el sentit que donem al terme. Així, tenint en compte el marc cronològic que hem definit, quan volem referir-nos a l'element fantàstic en les arts immediatament ens remetem a moviments com el Romanticisme, el Simbolisme o el Surrealisme, que mantenint-se en l'àmbit del figuratiu, han afavorit la creació d'imatges que generen tensió entre realitat i irrealitat. La connexió entre aquests moviments ja va ser reconeguda per Alfred Barr quan va titular una gran exposició del MOMA precisament *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936), en la que reconstruïa una genealogia visual del Surrealisme que incloïa els moviments citats (i anava molt més enllà, remuntant-se de fet al s. XV, sense considerar per tant els criteris cronològics que hem esmentat). La mateixa

existència d'aquesta exposició ens dóna una de les claus del perquè l'interès pel fantàstic en l'art contemporani ha tendit a situar-se en un segon terme: la mostra formava part d'un cicle programat per Barr, la primera exposició del qual, *Cubism and Abstract art*, havia tingut lloc només uns mesos abans. La separació dels dos llinatges principals, per dir-ho així, que Barr identificava en la gènesi de l'art modern, l'abstracte (líric o geomètric) i el figuratiu-simbòlic (encarnat en el surrealisme), comportava necessàriament una prioritització entre ells, que com bé sabem en el cas de Barr es decantava clarament per la primacia de l'abstracció. El predomini del discurs formalista inspirat per aquest punt de vista fins ben bé les acaballes del s. XX és sens dubte un dels elements que durant molt temps ha fet que la reflexió sobre el fantàstic en l'art no fos un tema prioritari.

Si, com veiem, la pròpia definició del concepte d'art fantàstic ja és problemàtica, més ho és encara intentar identificar les obres que hi corresponen en el context de l'art català; la manca gairebé absoluta de bibliografia, exposicions o estudis sobre aquest tema ja ens indica que aquesta ha estat una qüestió quasi del tot inexplorada.³ De nou, doncs, el recurs a la comparació amb la literatura ens pot resultar útil; tal i com han fet avinent alguns estudis i antologies publicats en les darreres dècades (Olcina, 1998; Martínez-Gil, 2004), existeix certament una tradició de literatura fantàstica en català, tot i que és difícil confirmar que realment s'hagi arribat a constituir en un gènere clarament identificable i identificat com a tal per el públic lector. Podríem especular sobre l'existència d'alguna mena d'aptitud o disposició innata de les diverses cultures al tracte amb el sobrenatural, però tot plegat podria tenir unes causes històriques més evidents. Tal i com hem explicat quan intentàvem definir un marc cronològic per l'art fantàstic, és clar que en aquells països o àmbits culturals en què es va donar abans un procés de modernització segons els postulats derivats de la Il·lustració també va ser més factible que sorgís un art qualificable de fantàstic. Per contra, als països meridionals cal sumar, a una modernització tardana, la dificultat per imposar una visió més racional del món a una cultura dominada per una religiositat catòlica omnipresent; això hauria dificultat l'aparició del fantàstic com a gènere autònom, tant en l'art com en la literatura. Així, la tradició dels exvots pintats, per exemple, en què es produeix una aparició sobrenatural (de la Verge en alguna de les seves

3. L'any 2013 es va celebrar a València i Alacant l'exposició *La imagen fantástica*, comissariada per Carlos Arenas, que es presentava com la primera exposició a Espanya sobre el tema (Arenas, 2014: 25). La mostra es va centrar en l'obra d'artistes valencians, per afegir després en la presentació que se'n va fer a Donostia (2014) obres d'altres artistes espanyols, entre ells també de catalans.

moltes devocions, o d'un sant) en un context completament quotidià, no representa pròpiament una aportació al fantàstic, en tant que des d'una visió religiosa del món suposa la concreció d'un esdeveniment perfectament plausible. En la mateixa línia, tampoc poden ser considerades com a literatura fantàstica les rondalles i contes populars, tot i que sovint, també en el cas català, és des de la narrativa popular que s'inicia el camí cap a una literatura pròpiament dita de la imaginació (Martínez-Gil, 2004: 26).

A Catalunya, aquest factor històric i cultural s'ha vist reforçat a més per la importància adquirida pel concepte del seny com a element culturalment integrador, que en moments molt concrets, com en la Renaixença i el Noucentisme, ha jugat a més un paper polític de primer ordre, arribant fins i tot a adquirir certa entitat filosòfica (Martínez-Gil, 2004: 17-18). El fet que els trets perseverantment associats amb el caràcter català es corresponguin amb conceptes com el seny, la mesura, l'ordre, el sentit comú, la laboriositat, el positivisme, el pragmatisme o el realisme no han pas contribuït gaire a furnir un terreny favorable ni a la creativitat ni a la receptivitat envers un art o una literatura clarament fantàstics. Ara bé, com sàviament ens recorda Resina en la cita que encapçala aquest article, l'existència del seny implica necessàriament la de la rauxa, i així és com en la nostra cultura el geni ordenador ha estat sempre acompanyat d'una bona nòmina d'il·luminats, visionaris, somiatruïtes, inventors, utòpics o folls que en són més el complement que no pas el revers. Com va escriure Joan Perucho, «l'autor català l'obra fantàstica del qual (...) és més reconeguda» (Olcina, 1998: 266), pensant en Miró, Catalunya és aquell país en què «al costat de la tradicional sensatesa, del seny ostentat pel mític senyor Esteve, es pot donar també, i en altíssima mesura, la follia genial, la follia d'un Ramon Llull i d'un Antoni Gaudí» (Perucho, 1993: 31). El citat text de Resina es va publicar al catàleg de l'exposició *Il·luminacions. Catalunya visionària* (2009), que, comissariada per Pilar Parcerisas, representa un primer intent globalitzador, tot i que dispers, de reunir obres i autors que dins la tradició artística catalana han optat per un mirada que els ha portat més enllà dels límits convencionalment fixats de la realitat. Òbviament, no tota l'obra, plàstica o literària, realitzada pels autors visionaris tractats a l'exposició pot incloure's en el gènere del fantàstic, però tanmateix la seva mateixa existència obre una esclatxa per on es fa possible aquesta fricció que hem situat com a element essencial de la nostra recerca.

Vistes les dificultats intrínseques del tema i les limitacions pròpies del format en què treballem, doncs, aquest article no pretén en cap cas proposar un inventari d'obres o elements fantàstics en les arts visuals catalanes dels

darrers dos-cents anys, ni identificar-ne els autors clau. Ens fixarem, en canvi, en tres moments concrets de la nostra història (el Modernisme, la postguerra i la contemporaneïtat) per analitzar-hi la possibilitat de la presència del fantàstic i els seus potencials significats, tant en relació a allò que hi apareix, com a allò que n'ha estat exclòs.

2. ENTRE EL MERAVELLÓS I EL FANTÀSTIC EN L'ART DEL TOMBANT DE SEGLE

Les peculiaritats històriques del nostre país, alguns aspectes de les quals s'han apuntat anteriorment, fan que els grans conceptes amb els que acostumem a caracteritzar l'atmosfera cultural europea del període de transició entre els segles XVIII i XIX, com els d'Il·lustració o Romanticisme, adquireixin aquí uns matisos propis. Pel que fa aquest darrer, ens hem de situar a la dècada de 1830 per considerar-lo plenament arrelat (Fontbona i Jorba, 1999); en les arts visuals, tanmateix, no hi trobarem pas elements fantàstics del tipus dels que podem identificar en les obres d'autors com Füssli o Blake, per citar els exemples més coneguts. Més aviat al contrari: la influència modernitzadora de les tendències artístiques europees es va concretar, per una banda, en una pintura d'història idealitzada emparentada amb el Natzarenisme; i de l'altra, en una evolució cada vegada més realista de la pintura de paisatge que arribaria a la seva culminació a la segona meitat del XIX amb l'obra de Ramon Martí Alsina i el sorgiment d'una potent escola de paisatgistes catalans, que hem acabat identificant com una de les grans senyes d'identitat de l'art del país. En aquest context potser només *l'Al·legoria de l'hivern* de Claudi Lorenzale (1857 c.) (Figura 1), malgrat el seu títol i a diferència de les altres peces que formen part de la sèrie de les quatre estacions a la que pertany, ens permet intuir una escena que s'escapa de les estrictes convencions de gènere en les que tendeixen a encasellar-se els nostres artistes per suggerir un espai d'imaginació, obert a una interpretació fantàstica.

No serà fins que arribem al Modernisme que la proximitat i el contacte d'alguns artistes i escriptors catalans amb les tendències europees contemporànies (particularment amb el Simbolisme i el Prerafaelisme; Cerdà, 1981) faran possible, encara que sigui tènue, la presència en l'art català d'elements que podem considerar propis d'una iconografia fantàstica. Malgrat que la possibilitat d'ésser del Simbolisme artístic a Catalunya i la seva relació amb el Modernisme ha estat motiu de cert debat historiogràfic, avui podem afirmar amb convenciment l'existència d'un corrent simbolista-decadentista-idealista que va cultivar aquí, com a la resta d'Europa, una imatgeria de la



FIGURA 1. Claudi Lorenzale,
Al·legoria de l'hivern, 1857 c. Oli s.
tela, 107 × 83 cm.

malaltia, la mort, les addiccions, la *femme fatale* i la dona angèlica, les ciutats i jardins abandonats..., perfectament identificable (Gras, 2009). Manquen en l'art català, tanmateix, representacions de la tendència més subversiva del moviment, aquella que explora elements eròtics, perversos o esotèrics que podrien suggerir realment la possibilitat d'obertura a altres mons de la imaginació i que permetrien generar una autèntica fricció o qüestionament de la realitat. Així, trobem bàsicament o bé obres de tipus al·legòric, com podrien ser les del Santiago Rusiñol més simbolista (els plafons dedicats a *La música*, *La poesia* i *La pintura*, 1894-1895, del Cau Ferrat, per exemple), o bé de caire idealista, amb ressonàncies religioses com en el cas d'Alexandre de Riquer (*Anunciació*, 1893), o incorporant elements clàssics de la iconografia fantàstica. Aquest darrer seria el cas d'*Ensomni* (1906), de Joan Brull, en què un grup d'éssers femenins identificables com a fades o nimfes dansen en un llac a la llum de la lluna. Les fades són un motiu procedent de la literatura popular i ja tractades per Verdaguer a *Canigó* o coetàniament per Enric Morera en la seva òpera *La fada* (1897), i, per tant, d'alguna manera acceptat en el context cultural català del moment. A *Nimfes del capvespre* (1898 c.) Brull encarna aquest personatge mitològic en la figura de dues noies nues en un paisatge boirós i de llums tamisades, de manera que els perfils es difuminen i les figu-

res es fan imprecises; l'obra desprèn sens dubte una certa sensualitat, que no esdevé però realment torbadora. El mateix to es manté en altres obres com *Nimfes* (1904 c.), *Les Hespèrides* o *Crepuscle (Fantasia)* (Figura 2), en què aconseguix crear una atmosfera inquietant i enigmàtica a partir d'una coloració irreal del paisatge. Tant Brull com Josep M^a Tamburini, per exemple, haurien estat considerats, si haguessin treballat en un ambient artístic més ric i divers, com artistes d'allò que es coneix com el *juste-milieu*, «un[s] moderat[s] que, veient amb simpatia bona part dels camins oberts pels més innovadors, els utilitza[en] només en part, amb mesura» (Fontbona, 1989: 12). A Catalunya, tanmateix, han quedat clarament situats de la banda del Modernisme, malgrat que tot sovint la contenció de les seves propostes és evident. Una obra com *Gota de pluja* (1886) (Figura 3), d'aquest darrer, ens fa intuir però les seves possibilitats si haguessin trobat un ambient més propici a la innovació. La connexió d'aquesta peça amb un text de Victor Hugo (Soler, 1989: 62) ens situa en un espai de proximitat entre pintura i literatura que el mateix pintor va explorar en altres obres, com *Les flors del mal*, que de tota manera queda lluny d'evocar realment el seu referent.

La visió de l'art del Modernisme com a fantàstic prové en gran mesura de la lectura crítica que en va fer la generació posterior; així, Joaquim Torres-García escriu a *Notes sobre art* (1913), assaig en el que recull els elements fonamentals de la que fou la seva estètica noucentista de vocació idealista, el



FIGURA 2. Joan Brull, *Crepuscle o Fantasia*, s.d. Oli s. tela, 64 x 100 cm.



FIGURA 3. Josep M^a Tamburini, *Gota de pluja*, 1886. Oli s. tela.

següent: «Tenim per enemics de l'art a la fantasia i al realisme. A primera vista semblen oposats, mes a poc que un reflexioni veu que són una sola cosa. Perquè la fantasia no és més que un realisme que fuig de lo natural» (Torres-García, 1980: 47). Fantasia per ell correspon al Modernisme, mentre que el realisme equival al costumisme vuitcentista. També Alexandre Cirici ha emprat el concepte de post-simbolisme fantàstic per agrupar l'art d'aquells artistes que no pretenen expressar idees mitjançant els símbols, però en conserven la capacitat escenogràfica de pintar mons fabulosos i fantàstics, entenent la fantasia com el pensar en «algo que no existe, pero que tampoco puede existir» (Cirici, 1982: 18); Cirici hi inclou Anglada-Camarasa, Aleix Clapés o Josep M^a Xiró, entre els catalans.

Tanmateix, si mantenim estrictament la definició del fantàstic que hem establert en començar aquest text, haurem de convenir que la majoria d'obres i autors citats no en formen part, ja que com a molt participen d'una categoria del meravellós que hem exclòs explícitament. El mateix podríem dir, de fet, de gran part de la producció del Simbolisme pictòric europeu, especialment en la seva vessant més narrativa i literària, tot i que tanmateix són les obres d'aquests artistes (com Gustave Moreau o Carlos Schwabe, per exemple) les que tot sovint il·lustren les publicacions més generalistes dedicades al fantàs-

tic. Per això, penso que és interessant explorar l'aparició de l'element fantàstic, no tant en aquelles obres en què aquest apareix per analogia amb la literatura, sinó en aquelles en què es dona per pur contrast amb el seu pressuposat naturalisme. Precisament perquè abans hem fet referència al paisatgisme com un dels gèneres en el que més es desenvolupa el realisme en el context català, penso que val la pena també assenyalar la dimensió fantàstica que aquest acaba assolint en alguns casos concrets, particularment en alguns artistes que podem situar en el context cronològic del post-modernisme. És el cas de Joaquim Mir, que tant en alguns dels seus millors paisatges mallorquins (1900-1904) com en obres realitzades de nou a Catalunya entre 1906 i 1914 porta els seus motius a un grau tal d'abstracció i a un tractament del color tan radical que els aproxima a autèntics paisatges de fantasia, sobretot si els comparem amb la robusta tradició autòctona. En el cas dels paisatges mallorquins penso en obres com *Castell del rei* (1902) o *La cova verda* (1903) (Figura 4), en les que no ens sorprèn el seu parentiu amb el pintor simbolista belga William Degouve de Nuncques, amb qui es van tractar justament en el període mallorquí. En els paisatges catalans del període tarragoní, la dissolució de les formes els converteix en vistes realment imaginàries.

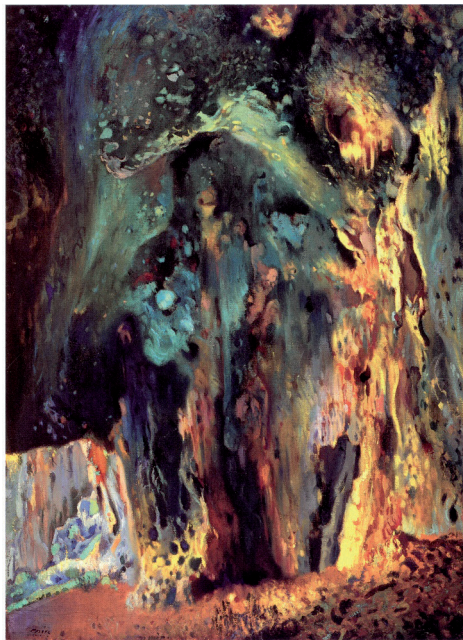


FIGURA 4. Joaquim Mir, *La cova verda*, 1903 c. Oli s. tela, 140 × 105 cm.

Un segon exemple ens el forneix la sèrie de paisatges naturals i subaquàtics pintats per Hermen Anglada-Camarasa en les seves darreres dècades d'activitat artística. En obres com *Tempesta a la platja* (1925-1930 c.), per exemple, l'ús del color ha esdevingut tan subjectiu i irreal que distorsiona veritablement les formes dels elements naturals que figuren en la composició. Els seus paisatges del fons del mar que mostren primers plans de peixos envoltats d'un laberint de corall multicolor (*Fons del mar*, 1927-1928 —Figura 5—, o *Gall de Sant Pere*, 1948-1950) esdevenen així mateix figuracions delirants i al·lucina-des, en les quals no ens sorprèn en un moment donat que el pintor hi incorpori fins i tot una sirena (*Sirena*, 1927-1928), donat el seu escàs grau de naturalisme (malgrat que aquestes obres parteixen de les seves experiències reals amb el submarinisme; Ribot, 2015: 138-139). Finalment voldria esmentar el cas de Nicolau Raurich, que així mateix asoleix aquest caràcter de fantàstic en algunes de les seves pintures mitjançant diverses tècniques: l'extraordinària densitat matèrica, que els confereix una textura molt singular; la selecció dels motius o fragments del paisatge representats, com a *Terrer llevantí* (1921 c.),



FIGURA 5. Hermen Anglada-Camarasa, *Fons del mar*, 1927-1928 c.
Oli s. tela, 120 x 120 cm.

que els sostreu qualsevol voluntat de realisme;⁴ la quantitat de paisatges nocturns que apareixen en el conjunt de la seva pintura (Perejaume, 1996: 63), i finalment el peculiar tractament del color en paisatges com *Pirineus* (1906) (Figura 6), on veiem com el sol rogent esclata en un irreal polsim d'espurnes en què l'ús personal de la llum es combina amb una composició arriscada per crear un paisatge autènticament inquietant. Entre els artistes contemporanis, Perejaume potser és el que més explícitament ha explorat les possibilitats d'una visió fantàstica del paisatge, sempre amb un toc d'humor i ironia; en una obra com *Pintura rosa* (2009) (Figura 7) la matèria pictòrica avança en el paisatge, com una monstruosa llenca de lava volcànica, amenaçant de destruir-lo per via de la seva conversió en art. A *Personatge contemplant l'informalisme* (1985), pintura i paisatge ja s'identifiquen de forma indistinta, generant una imatge ambigua i espectral.

Malgrat que en aquest article pretenem cenyir-nos a aquelles formes artístiques que més estretament i directa es vinculen al concepte d'arts visuals, no ens podem estar d'incloure una referència a un esdeveniment artístic singular que va existir a la Barcelona de principis del s. XX en què conflueixen

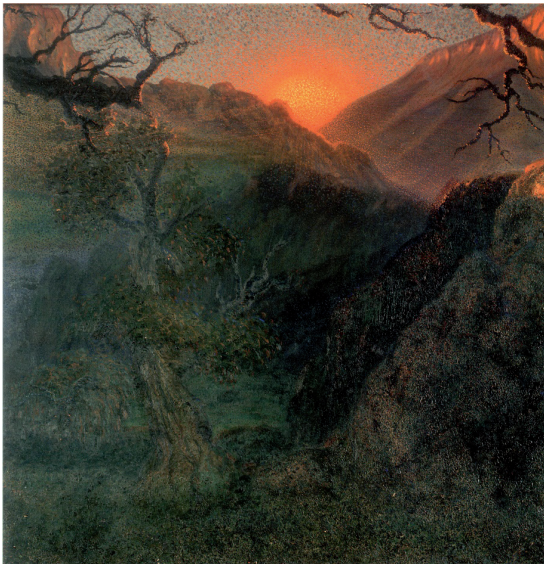


FIGURA 6. Nicolau Raurich, *Pirineus*, 1906 c. Oli s. tela, 106 × 106 cm.

4. Apunto només aquí la curiosa semblança d'aquests pintures amb alguns gravats de paisatges imaginaris de l'artista holandès Hercules Segers (c1589-c1638). Rembrandt, que és un dels autors de referència de Raurich (DD.AA., 1996: 35), posseïa vuit dels seus treballs. És molt dubtós que Raurich el conegués, el que fa encara més suggerent la seva proximitat.



FIGURA 7. Perejaume, *Pintura rosa*, 2009. Oli s. taula, 11 × 17,5 cm.

diverses manifestacions que participaren de la visió més àmplia del concepte del fantàstic lligada al del meravellós. Ens referim a l'experiència de la Sala Mercè (1904-1908) de Lluís Graner (Minguet, 1988), espai on es mostraren espectacles teatrals i cinematogràfics, i on s'assajà una versió pròpia del concepte d'obra d'art total i síntesi artística que tant d'èxit tingué arreu d'Europa, a partir de la influència simbolista i wagneriana. Graner tingué l'arriscada intuïció que espectacles com les *Visions musicals*, de temàtica fantàstica o religiosa i en les que es combinaven text, música, decorats i jocs de llum podrien interessar al públic barceloní. Tot plegat esdevé més interessant si tenim present que el local de la Sala Mercè fou concebut i realitzat per Antoni Gaudí, i incloïa al soterrani una *Gruta fantàstica*, una mena de cova en la que es van desenvolupar diverses presentacions plàstiques, de caràcter sovint religiosos. Així mateix, en l'apartat cinematogràfic consta que es van exhibir diverses pel·lícules de Segundo de Chomón, referència avui indiscutible del cinema dels primers temps que, com bé sabem a partir del cas de Méliès, en una de les seves vessants es va desenvolupar en estreta vinculació amb el fantàstic.⁵ No ens podem estendre aquí parlant del concepte del fantàstic en l'arquitectura gaudiniana i en el cinema dels orígens, però si que volem deixar constància de la trobada puntual de Gaudí i de Chomón en un espai tan concret com el de la Sala Mercè, a instàncies d'un pintor com Graner reconvertit en empresari teatral, en un projecte arriscat i fins a cert punt visionari, en el context en què ens situem.

5. Méliès seria una de les referències més significatives per al grup *Dau al set*, que li van dedicar el número de maig de 1949 de la seva revista (Sinoble, 2011: 18)

3. REALITAT VS. FANTASIA EN EL CONTEXT DE LA POSTGUERRA

El 1953 l'artista Antonio Saura va comissariar una exposició a Madrid titulada «Exposición de Arte fantástico». El text que ell mateix va escriure pel catàleg comença així:

La exposición está presidida por la fantástica figura de un monstruo amarillo, en el cual la sangre de un crimen nocturno no mancha los maullidos agrios, irritantes, depositados en amebas para siempre estáticas. Maullidos y ladridos suenan envueltos en agudos gritos de locos en la noche y lejanas campanas submarinas dejan oírse todavía más lejos. Se respira un ambiente espectral propicio para que toda clase de apariciones maravillosas tengan lugar. Entremos sin temor en la cueva de las maravillas, porque detrás del monstruo amarillo de MIRÓ encontramos otras múltiples sorpresas, algo más jóvenes, no menos poderosas (Saura, 1953:1).

L'obra a la que es refereix Saura és el pochoir sobre paper titulat *Dona i gos davant la lluna* (Figura 8), reproduït al catàleg. El monstre groc en qüestió és doncs una figura femenina, que crida i alça els braços amb cert aire de desesperació; creada el 1936, la peça té elements comuns amb un altre pochoir de Miró de 1937 que s'ha fet més famós, el cartell conegut com *Aidez l'Espagne* editat per contribuir a les despeses del Pavelló espanyol de l'Exposició Universal de París d'aquell any. La proximitat compositiva i cromàtica entre les dues peces és evident; l'any de creació del pochoir exposat per Saura ens situa també clarament en el context de la Guerra civil, que com sabem va trasbalsar notablement Miró, tal i com ho va deixar palès en vàries obres (Balsach, 2007: 189-204). El text de Saura evita tanmateix, molt curiosament, qualsevol referència al context polític de l'obra i a alguns dels seus possibles significats, evocant en canvi una atmosfera nocturna farcida de crits, lladrics i miols vagament evocatiu de crims i aparicions.

Per raons perfectament explicables donada la data de l'exposició, doncs, Saura va obviar completament en el catàleg tota possible explicació política per l'obra, traslladant-ne en canvi el significat al marc conceptual del fantàstic. Això ens porta a preguntar-nos quin paper va jugar precisament el fantàstic en el context de la postguerra a Espanya, i particularment a Catalunya; en l'exposició en qüestió es presentaven obres, a més de Miró, de Joan Ponç, Modest Cuixart, Josep M^a Tharrats i Antoni Tàpies (les «sorpreses» més joves a les que al·ludeix Saura), per centrar-nos només en els catalans, tots ells membres de *Dau al Set*. El vincle que es pretenia establir entre la generació



FIGURA 8. Joan Miró, *Dona i gos davant la lluna*, 1936. Pochoir s. paper, 50 × 45 cm.

d'abans de la guerra (representada també per Picasso) i la de postguerra, basant-se en una compartida fascinació per la potència artística de la imaginació creativa, era evident.

A l'hora de caracteritzar el treball dels membres de *Dau al set*, en particular pel que fa als pintors, apareixen referències reiterades en la crítica i la historiografia al caràcter misteriós de la iconografia de les seves obres, al seu ús d'una mitologia pròpia, al seu to poètic i a voltes visionari, a l'interès pel món de l'inconscient, el somni i la màgia...; per tot plegat l'aportació del grup ha estat interpretada, específicament, com una alternativa revolucionària al pensament estètic del seny, que hauria dominat el panorama artístic català contemporani (Marín-Medina, 198-?). La pintura que practicaren els membres del grup mentre en van formar part (*Dau al set* no deixa de correspondre's

amb un període concret de joventut, que podem fixar entre 1948 i 1951, en les seves trajectòries, que seguirien després recorreguts individuals diferenciats) desplega una iconografia figurativa i simbòlica (Figura 9) que reelabora el llegat surrealista que els vinculava amb l'art internacional anterior a la II Guerra Mundial i a la Guerra civil, recuperat gràcies al contacte amb Miró, que alhora els va fer conèixer Klee, Ernst o fins i tot Kandinsky. La seva connexió amb la visió més àmplia del fantàstic, associada a allò meravellós, és doncs evident, com mostren els motius iconogràfics als que recorren repetidament, i fins i tot els títols de les seves pintures.

Com hem dit en començar, el Surrealisme és un dels moviments que sol aparèixer referenciat en les visions més generalistes que pretenen compendiar l'art fantàstic. Tanmateix, caldria preguntar-nos a fons fins a quin punt l'art surrealista és fantàstic *per se*, independentment de que puguin ser-ho obres concretes que associem amb el moviment. A falta d'una anàlisi més acurada, caldrà admetre que en el context del surrealisme, que per definició ens situa en un espai que es troba més enllà de la raó o de la realitat, l'element sobrenatural en si mateix no genera estranyesa, conflicte o amenaça (en tant que sobrenatural en si), més aviat al contrari, en forma part de forma gairebé orgànica. Quan la pintura surrealista, com és el cas per exemple de l'obra de Salvador Dalí, pren com a punt de partida de forma deliberada i manifesta el món dels somnis o de l'inconscient no genera un espai fantàstic, perquè la partida no es juga en el context d'un concepte de realitat versemblant en el que irromp alguna altra cosa. Quelcom diferent, en canvi, s'esdevé per exem-

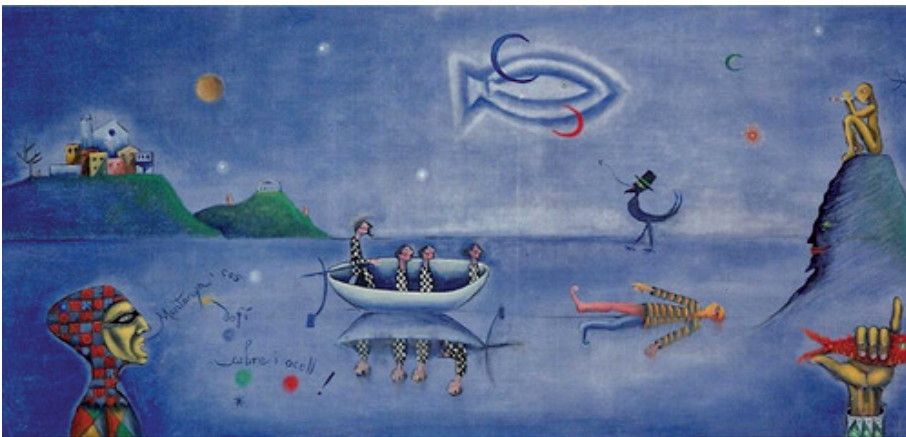


FIGURA 9. Joan Ponç, *Nocturn*, 1950. Oli s. tela, 80 × 198 cm.

ple en la pintura de René Magritte, en la qual si que hi ha una voluntat manifesta per part de l'artista de fer xocar una determinada concepció de la realitat versemblant i mimètica amb un element d'irracionalitat i d'impossible que genera, com a mínim, inquietud i malestar.

Per tant, si en el cas dels pintors catalans de *Dau al set* ens fixéssim exclusivament en els elements iconogràfics difícilment els podríem situar en el marc de l'art fantàstic que hem vingut utilitzant en aquest text. De fet, quan Antonio Saura els va incloure en la seva exposició ho va fer amb tota probabilitat contemplant una visió molt àmplia del fantàstic en què precisament aquests elements hi eren determinants. Tanmateix, si les obres d'aquests artistes, i els textos dels altres components escriptors i poetes del grup, poden ser inclosos dins una certa definició del fantàstic és justament perquè és la seva pròpia existència com a objecte artístic autònom i alienat de la realitat social específica en què van sorgir el que els fa d'alguna manera sobrenaturals, amenaçants i inquietants respecte al seu context socio-polític: «no oblidem que en el moment [1948] era entès ràpidament que qui no era un pintor realista estava contra la realitat, és a dir contra aquell complex entremat polític i social en què es trobaven Espanya, Catalunya i Barcelona en particular. Refusar la realitat era, també en el món de l'art, apropar-se a la illegalitat» (Granell, 1998: 16-18). Que en els anys més foscos del franquisme una generació de joves artistes reivindicés el llegat surrealista i fins i tot dadaïsta de l'avantguarda catalana i internacional com un lloc des del qual construir una proposta artística subjectiva i individual en un marc polític ofegador és el que els converteix, des del meu punt de vista, en un poderós element de fricció respecte la realitat que es fonamenta en l'apropiació i ús del fantàstic, tot encetant, en el nostre context, una nova perspectiva política. Perucho, que a més d'escriptor, com ja hem citat, fou crític d'art i es sentí molt proper al grup tant des d'un punt de vista generacional com artístic i emocional,⁶ ho descriu així:

Hi va haver una força insidiosa i terrible en la pintura que es feia a Barcelona a la segona meitat dels anys quaranta. Era com si submergits en la pau i en la serenitat d'un paisatge, quiet vers la posta, apte per ser mesurat somrientment a través de l'òpal d'una copa, sorgís de sobte l'esperit filtrat de la terra deslligada,

6. Segons Daniel Giralt-Miracle, Perucho «ha esdevingut l'interpret per antonomàsia dels pintors del "Dau al Set", dels quals no solament és coetani per raons generacionals, sinó també pel fet de compartir-ne les inquietuds, les angoixes, les fantasies i les idees de renovació, que buscaven en el surrealisme, el magicisme i l'abstracció, l'esperit i la llibertat de l'avantguarda anterior al 1936 i en la filosofia existencialista (heideggeriana i sartriana) una resposta ontològica radical i, per tant, revulsiva amb el context social i polític» (Giralt-Miracle, 1993: 10). Aquest context compartit ens ajuda a entendre la seva pròpia evolució literària, com a escriptor, cap al gènere del fantàstic.

alguna cosa malèfica, demoníaca, que ens oferís impúdicament les arrels de l'instint i de la condemna, aquest crit que no volem sentir i, tanmateix, ens fascina, aquest riure que prové del fons dels segles i ens atura davant la porta que l'home ha mantingut sempre tancada. La porta, però, es veia forçada aleshores a obrir-se, i una força gelada ens impulsava a entrar (Perucho, 1993b: 198).

Un altre aspecte important que ens vincula amb *Dau al set* i la seva relació amb el fantàstic també des d'aquest punt de vista polític el configura el contacte puntual amb la mèdium i artista Josefa Tolrà. Certament, les obres en les quals l'element sobrenatural no està tant en el que es representa, sinó en els seus processos de creació obren tota una altra dimensió a l'estudi del fantàstic en l'art; seria el cas de les imatges creades per mèdiums i visionàries, com Hilma af Klint i la mateixa Tolrà, ambdues recentment revisades (Müller-Westermann, 2013; DD.AA., 2014). La presència de l'element sobrenatural en aquests casos és tan forta, que de fet ha portat a un qüestionament continuat respecte la pròpia essència artística d'aquests treballs. La naturalesa mediúmica de l'artista és un element clarament controvertit: com a recurs poètic o metafòric és gairebé un lloc comú i recurrent, sobretot en la creació artística simbolista i post-simbolista, però tanmateix és inacceptable des d'un punt de vista acadèmic quan es planteja com una realitat viscuda i artística-ment productiva. El lloc de l'experiència mediúmica, esotèrica i visionària en les arts, tanmateix, ha estat en els darrers anys, i ho continua essent, un camp d'investigació molt interessant,⁷ i que pot resultar molt profitós en qualsevol recerca sobre la qüestió del fantàstic en l'art.

Tornant al cas que ens ocupa, el recent treball sobre Tolrà ha recuperat la seva relació amb *Dau al set* a través de les visites que li van fer alguns dels membres del grup, i sobretot del contacte amb Joan Brossa, que tenia alguns dibuixos seus (Guerrero, 2014). Guerrero situa l'arrel de l'interès de Brossa per Tolrà en la seva proximitat a Foix, Miró i Prats i al llegat surrealista que aquests compartien i van transmetre a la generació d'artistes de postguerra, que incloïa l'admiració per l'art de l'inconscient creat per visionaris i pacients de malalties mentals, entre altres. El propi Brossa es va esforçar per descobrir, com ell mateix en va dir, el mèdium que portem dins (Guerrero, 2014: 82); com a mínim des del 1940 es detecta en els seus textos l'interès per l'escriptura hipnagògica i de l'inconscient, com es manifesta palesament, per exemple, en els oracles dedicats a Ponç, Tàpies i Cuixart i publicats a *Dau al set* (1949).

7. Voldria destacar en aquest aspecte el treball de recerca de Pascal Rousseau, desenvolupat entorn de la relació entre les avantguardes i les cultures psíquiques, incloent l'hipnosi, l'empatia i la comunicació mental, i els estats alterats de consciència.

El primerencontre de Brossa amb Tolrà devia tenir lloc cap al 1955, abans que es presentés l'obra de la visionària a la Sala Gaspar de Barcelona, organitzada pel Club 49, i la va visitar en diverses ocasions fins a la mort d'ella el 1959. Brossa sentia admiració per l'obra de Tolrà (Figura 10), a la que descriu com una pagesa que no tenia cap coneixement formal adquirit mitjançant una educació reglada, però que en contacte «amb els seus protectors» podia crear unes obres i donar unes respostes que ell mateix qualifica de meravelloses.⁸

Tal i com ha estat estudiat recentment (Horta, 2004), l'espiritisme fou a Catalunya, entre els anys seixanta del segle XIX i 1939, una força revolucionària extraordinàriament innovadora i potencialment emancipadora de les classes subalternes, i particularment de les dones. L'experiència de Tolrà es produeix precisament en el marc de la dictadura, en el període, com hem dit, més dur i fosc de la postguerra (Horta, 2014). La capacitat alliberadora de les seves experiències espiritistes com a força disruptiva d'una realitat (tant a nivell social com personal) gairebé insuportable connecta clarament amb l'ús de l'imaginari fantàstic per part dels artistes de *Dau al Set*, malgrat que aquests participessin d'un àmbit molt més normativitzat que Pepeta Tolrà. La fricció



FIGURA 10. Josefa Tolrà, *Dibujo fuerza fluídica. El recibo cristiano de un vidente*, 1953.
Tinta retolador i aquarella s. paper, 52 × 66 cm.

8. Veure la pàgina web <http://josefatolra.org/>, amb un video on Brossa explica personalment la seva relació; última consulta: 4 de març de 2016

entre el sobrenatural i la realitat a la que al·ludíem en començar aquest text com a element definitori del fantàstic assoleix aquí un altre nivell que ens situa en un pla clarament polític, en què l'element sobrenatural no només col·lideix, sinó que allibera respecte a un context que, altrament, és difícilment habitable, i adquireix així, potser paradoxalment, un sentit que el connecta molt més profundament amb l'experiència vital i artística del moment del que sovint estem acostumats a relacionar amb el propi concepte de fantàstic.

4. FOTOGRAFIA, FANTASIA I VERITAT

La primavera de 1869 el fotògraf nord-americà William H. Mumler va ser jutjat sota l'acusació de frau en les seves fotografies espiritistes, en les quals els seus clients apareixien acompanyats d'espectres recognoscibles com a familiars difunts. Mumler havia produït la primera d'aquestes imatges el 1861 per casualitat, pensant ell mateix que havia utilitzat, sense adonar-se'n, una placa ja exposada. La publicació d'aquesta experiència a la premsa espiritista de l'època com a exemple de la primera fotografia d'un esperit, tanmateix, va suposar l'inici d'una activitat molt lucrativa per a Mumler, no exempta de crítiques i acusacions. Al llarg del judici Mumler va mantenir la seva innocència i, amb l'ajut de diversos testimonis i proves científiques, va argumentar que ell era un simple transmissor, i que només els esperits eren responsables de la seva aparició; finalment va ser declarat innocent, davant la impossibilitat del jutge de demostrar-ne de forma irrefutable la culpabilitat (Cloutier, 2004). Alguns anys més tard, el 1875, el fotògraf espiritista francès Édouard Isidore Buguet fou jutjat a París pels mateixos càrrecs; en aquesta ocasió, tanmateix, el fotògraf es declarà culpable des del primer moment, admetent que havia obtingut les seves imatges mitjançant diverses tècniques de sobreimpressió i ajudant-se de la manipulació i persuasió enganyosa dels seus clients. Lògicament, fou trobat culpable; però el més sorprenent és que molts dels retratats no van admetre l'engany i van continuar defensant que les imatges mostraven els espectres o fantasmes dels seus éssers estimats, perfectament recognoscibles (Cheroux, 2004). Certament, la fe d'aquestes persones en l'espiritisme és un element central en la seva posició, altrament incompreensible; però sens dubte, la credibilitat de la fotografia, en una època encara relativament auroral, com a peça de convicció i prova de veritat també hi va jugar el seu paper. Per això tampoc ens ha d'estranyar que fins i tot Arthur Conan Doyle, reputat espiritista, s'impliqués personalment en la defensa pública de l'autenticitat de les (falses) fotografies de fades captades per les

cosines Frances Griffiths i Elsie Wright entre 1917 i 1920; en el llibre *The Coming of the Fairies* (1920) 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 (Schmit, 2004).

L'actitud de Conan Doyle sobre aquesta qüestió és similar a la que adopta el professor Peter Ameisenhaufen en rebre les fotografies del *Wolpertinger bacchabundus* de mans del seu ajudant Hans von Kubert; malgrat que els problemes etílics d'aquest el fan dubtar de l'autenticitat de la descoberta, pensant que podrien ser resultat de les seves al·lucinacions, és l'existència de les pròpies fotografies el que fa que finalment accepti la realitat d'aquests animals fins aleshores desconeguts, perquè com ell mateix diu, «ja no he pogut dubtar de l'existència real dels *Wolpertinger*. Les al·lucinacions no són fotografiables» (Fontcuberta i Formiguera, 1990: 58). És partint d'aquest argument que Joan Fontcuberta i Pere Formiguera qüestionen a consciència, en el seu ja cèlebre projecte *Fauna* (1985-87) del que forma part la història de la descoberta del *Wolpertinger* (Figura 11), l'estatus de la fotografia, tradicionalment utilitza-



FIGURA 11. Joan Fontcuberta i Pere Formiguera, *Wolpertinger bacchabundus*. Parella jugant prop del cau (1985-1987). Fotografia.

da com a evidència de veritat en el discurs científic, sense tenir sempre en compte que és precisament el propi discurs el que, de fet, li confereix la credibilitat que la fa esdevenir prova irrefutable, en una mena de cercle viciós que es trenca tan bon punt es qüestiona críticament. Com escriu el mateix Fontcuberta, l'èxit del projecte i l'impacte en el públic, una quarta part del qual va creure que els animals que s'hi presentaven eren veritables, es va deure a dos elements: «la força de la convicció de la fotografia (la cambra fotogràfica no menteix; proporciona missatges que són evidències) i l'aura autenticadora del museu» (Fontcuberta, 1990: 41). En qualsevol cas, els éssers documentats per Fontcuberta i Formiguera (com les plantes «classificades» per Fontcuberta en un projecte anterior, *Herbarium*, 1982, i els esquelets «trobat» en un de posterior, *Sirenes*, 2000) formen part plenament de la categoria del fantàstic: són monstres, en un dels sentits de la paraula («ésser viu o cosa que no és normal en la seva espècie i que té malformacions o alteracions contràries a l'ordre natural»); la diferència és que en el cas d'aquests éssers, la «mutació» de la que sorgeixen no prové d'una manipulació mèdica o genètica, com en el cas de molts dels monstres tradicionals, sinó estrictament fotogràfica (Flusser, 1984), i que és possible crear per ells un «nou ordre», una Nova Zoologia que, emparant-se en l'aparent versemblança del discurs científic, els proporciona una nova realitat en la que esdevenen possibles. Que el projecte expositiu en què es presenten, que es mou entre la instal·lació i l'arxiu i que posa en joc un dispositiu de materials molt diversos, es basi en la fotografia no fa més que recalcar que és precisament allà on presumptament rau la «veritat» de les coses que més probable és l'aparició del fantàstic.

En aquest projecte concret Fontcuberta i Formiguera beuen, entre moltes altres fonts, de la tradició de la zoologia o dels bestiars fantàstics de la que també participa la cultura catalana, per bé que els éssers fantàstics, en general, no són tan abundants en l'imaginari popular català com en el d'altres indrets (Martínez-Gil, 2004: 18). Algun precedent relativament proper podria oferir un context per el treball dels dos fotògrafs; seria el cas, de nou, de Perucho i el seu text *La zoologia fantàstica a Catalunya en la cultura de la Il·lustració* (1976), el discurs d'entrada a l'Acadèmia de les bones lletres, en el qual repassa una sèrie de monstres singulars apareguts a diversos personatges del període en qüestió. Sembla necessari també citar aquí el treball de Zush/Evru, que tot i que abasta molts temes i preocupacions diferents, inclou també, en part degut a la seva relació inicial amb el Surrealisme i Dau al Set i al seu interès en les relacions entre art, ciència i mística, el de creador d'éssers imaginaris de tipologies ben diverses. En el cas del projecte *Miracles & Co* (2000), Fontcuberta

homenatja en canvi, molt més explícitament, la fotografia espiritista amb la que començàvem aquest capítol. Aquí el projecte del fotògraf, que vol revelar una ficció mitjançant una ficció, té com a objectiu precisament demostrar que, a vegades, la innata curiositat per allò sobrenatural es posa al servei d'uns determinats interessos econòmics i fins i tot polítics. La seva eina principal, com en molts dels seus treballs, no és altra que l'humor i la ironia, decapitadora de monstres i restauradora de realitats, com apunta Díaz-Plaja (1962: 97-99), i característica essencial del nostre tarannà cultural.

El tema de les aparicions en general és un terreny en què la fotografia catalana no sembla haver-se prodigat massa, si exceptuem potser la sèrie de *Les parques* (1930 c.) o *L'hora del fantasma* (s.d.) (Figura 12), del fotògraf pictorialista català Joaquim Pla Janini; no ens trobem en aquest cas, tanmateix, amb la voluntat de documentar esdeveniments sobrenaturals, sinó amb la d'elaborar una posada en escena d'alt valor simbòlic, i fins i tot moral. En l'obra de l'artista Carles Congost la teatralització i la narrativitat també són elements fonamentals, tal i com es pot comprovar en els seus vídeos i fotografies. La sèrie fotogràfica que es va presentar a l'exposició *Children of the revolution* (Girona, 2004) (Figura 13) tracta directament el tema de l'aparició sobrenatural, tot i que els fenòmens inexplicables són presents també en altres treballs seus, com ara en el vídeo *Easy Katz / Bad Painting Series* (2013). A les fotografies (*The*



FIGURA 12. Joaquim Pla Janini, *La hora del fantasma*, s.d. Fotografia (bromoli transportat s. paper), 22,5 × 40 cm.



FIGURA 13. Carles Congost, *The revolutionary*, 2004. Fotografia, 114 × 150 cm.

revolutionary I, II, III) Congost posa en joc una sèrie de referències culturals molt diverses, d'origen religiós (el profeta i els deixebles, Sant Pere, l'últim sopar, la revelació), completament imbricades en la cultura pop (la moda i la cultura adolescents, Gandalf, el menjar ràpid, l'estètica televisiva), o clares interpretacions de referències artístiques (el paisatge nocturn, la il·luminació transcendent, l'halo dels personatges). La tècnica hiperrealista i l'acurada composició reforcen el caràcter inquietant i potencialment sobrenatural de l'escena; d'altra banda, la banalitat del tema en contrast amb el seu suposat caràcter «revolucionari» i, de nou, el punt irònic amb el que es tracta suggereixen una invitació a posar els peus a terra. Sense cap pretensió de fer-ne un paradigma ni d'extreure'n conclusions generalistes, aquest equilibri sembla prou característic, com hem vist, de l'aproximació visual catalana al fantàstic; no és descartable que la relativament escassa penetració del gènere en la seva vessant potencialment més transgressora es degui, malauradament, a que la mateixa existència d'una cultura catalana com a tal s'hagi mostrat, històricament, com una realitat massa poc consistent.

BIBLIOGRAFIA

- ARENAS, Carlos (2014): «La pintura fantástica en España», a DD.AA., *La imagen fantástica*, Kutxa Fundazioa, Donostia, pp. 21-35.
- BALSACH, M^e Josep (2007): *Joan Miró. Cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*, Galàxia Gutenberg, Barcelona.
- BRION, Marcel (1989): *L'Art fantastique*, Michel, París.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París.
- CERDÀ, Mariàngela (1981): *Els Pre-rafaelites a Catalunya: una literatura i uns símbols*, Curial, Barcelona.
- CHEROUX, Clement (2004): «La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction», a DD.AA., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, Éditions Gallimard, París, pp. 45-55.
- CIRICI, Alexandre (1982): «Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico», a *Anglada-Camarasa*, Fundació La Caixa, Barcelona, pp. 13-18.
- CLOUTIER, Crista (2004): «Les fantômes de Mumler», a DD.AA., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, Éditions Gallimard, París, pp. 20-23.
- DD.AA. (1996): *Nicolau Raurich, 1871-1945. Visions méditerranéennes*, MNAC i AUSA, Barcelona i Sabadell.
- DD.AA. (1998): *Joaquim Mir, itinerari vital*, Fundació la Caixa, Barcelona.
- DD.AA. (2014): *Josefa Tolrà, mèdiu i artista*, ACM - Ajuntament de Mataró, Mataró.
- DD.AA. (2014b): *La imagen fantástica*, Kutxa Fundazioa, Donostia.
- DIAZ-PLAJA, Guillem (1962): *Viatge a l'Atlàntida i retorn a Ítaca. Una interpretació de la cultura catalana*, Destino, Barcelona.
- FABRE, Côme, i Felix KRAMER (2013): *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Musée d'Orsay, París.
- FLUSSER, Vilém (1984): «Introducció», a Joan Fontcuberta, *Herbarium*, Gustavo Gili, Barcelona.
- FONTBONA, Francesc (1989): «Pròleg», a Jaume Soler, J. M. Tamburini, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, pp. 11-13.
- FONTBONA, Francesc, i Manel JORBA (1999): *El Romanticisme a Catalunya*, Generalitat de Catalunya i Ed. Pòrtic, Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan, i Pere FORMIGUERA (1990): *Fauna secreta*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan (1990): «Fauna secreta», *Nexus*, núm. 4 (juliol), pp. 34-41.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (1993): «Introducció. Joan Peruchó, l'art entre el real i l'imaginari», a Joan Peruchó, *Obres completes, vol. 7. Crítica d'art*, Ed. 62, Barcelona, pp. 7-13.
- GRANELL, Enric (1998): *Dau al set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- GRAS VALERO, Irene (2009): *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona.
- GUERRERO, Manel (2014): «Joan Brossa i Josefa Tolrà», a *Josefa Tolrà. Mèdiu i artista*, ACM-Ajuntament de Mataró, Mataró, pp. 81-88.

- HORTA, Gerard (2004): *Cos i revolució. L'espiritisme català o les paradoxes de la modernitat*, Edicions de 1984, Barcelona
- (2014): «L'espiritisme català: potència popular a l'encalç d'una vida diferent per sempre», a *Josefa Tolrà. Mèdiu i artista*, ACM-Ajuntament de Mataró, Mataró, pp. 111-122.
- MARÍN-MEDINA, José (198-?): «Dau al set: contexto y plenitud», Rayuela, col. Cuadernos Guadalimar, Madrid, pp. 35-41.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2004): «Introducció. Els somnis de la literatura: un itinerari català», a Víctor Martínez-Gil (ed.), *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Galàxia Gutenberg — Cercle de lectors, Barcelona, pp. 9-40.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (1988): «La "Sala Mercè" de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?», *D'Art*, núm. 14, pp. 99-117.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris (ed.) (2013): *Hilma af Klint: a pioneer of abstraction*, Moderna Museet, Ostfildern.
- OLCINA, Emili (1998): *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, Laertes, Barcelona.
- PARCERISAS, Pilar (ed.) (2009): *Il·luminacions. Catalunya visionària*, CCCB, Barcelona.
- PEREJAUME (1996): «Visions», a DD.AA., *Nicolau Raurich, 1871-1945. Visions mediterrànies*, MNAC i AUSA, Barcelona i Sabadell, pp. 60-64.
- PEDRAZA, Pilar (2014): «Mundos de terror y fantasía», a DD.AA., *La imagen fantástica*, Kutxa Fundazioa, Donostia, pp. 9-19.
- PERUCHO, Joan (1993): «Joan Miró i Catalunya» [1969], a Joan Perucho, *Obres completes, vol. 7. Crítica d'art*, Ed. 62, Barcelona, pp. 29-45.
- (1993b): «Joan Ponç o el retorn des d'una solitud», a Joan Perucho, *Obres completes, vol. 7. Crítica d'art*, Ed. 62, Barcelona, pp. 198-200.
- RESINA, Joan Ramon (2009): «La catalunya somiatruites», a Pilar Parcerisas (ed.), *Il·luminacions. Catalunya visionària*, CCCB, Barcelona, pp. 37-45.
- RIBOT, Cristina (2015): *La representació de la dona en l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa*, Tesi doctoral presentada a la Universitat de Girona.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», a David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- ROY, Claude (1960): *Arts fantastiques*, Encyclopedie essentielle, París.
- SAURA, Antonio (1953): *Arte fantástico*, Galería Clan, Madrid.
- SCHMIT, Sophie (2004): «Conan Doyle: une étude en noir et blanc», a DD.AA., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, Éditions Gallimard, París, pp. 92-95.
- SCHURIAN, Walter (2006): *Arte fantástico*, Taschen, Colònia.
- SINOBLE, Alèxia (2011): «Dau al Set i les avantguardes anteriors a la Guerra Civil», a *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Fundació Lluís Carulla, Barcelona, pp. 10-21.
- SOLER, Jaume (1989): *J. M. Tamburini*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona.
- TORRES-GARCIA, Joaquim (1980): *Escrips sobre art*, Edicions 62 i La Caixa, Barcelona.

LA EVOLUCIÓN DEL ARTE FANTÁSTICO EN MÉXICO: DANIEL LEZAMA

CRISTINA LÓPEZ CASAS

Universidad Nacional Autónoma de México
cuquitalopez@gmail.com

Recibido: 08-06-2016

Aceptado: 11-09-2016



RESUMEN

Es importante para la historia del arte mexicano considerar la posibilidad de una continuidad del arte fantástico, desde José Guadalupe Posada hasta la pintura figurativa de fin del siglo xx y comienzos de XXI. Mi propuesta se basa en el libro de la historiadora Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, escrito en 1969. Para una definición más amplia e incluyente recorro a la tesis literaria del escritor mexicano Omar Nieto Arroyo, publicada en 2015. Desde esta lejanía podremos ver claramente el hilo conductor de la producción fantástica mexicana, y por ende lo más importante: la estupenda maleabilidad del género para mostrar todo tipo de conceptos. Como un ejemplo del arte fantástico de México en la actualidad presento la obra del pintor Daniel Lezama.

PALABRAS CLAVE: Daniel Lezama; pintura; México; posmodernismo.

ABSTRACT

It is important for the history of Mexican art to consider the possibility of a continuity in fantastic art, from José Guadalupe Posada to the figurative painting of the end of the twentieth and beginning of the twenty-first century. My proposal is based on the historian Ida Rodríguez Prampolini's book *El surrealismo y el arte fantástico de México* [Surrealism and fantastic art in Mexico], written in 1969. For a broader and more inclusive definition I make use of Omar Nieto Arroyo's literary thesis published in 2015. From this distance we will be able to see clearly the thread unifying Mexican production of the fantastic, and thus what is most important: the wonderful malleability of the genre

to show all manner of conceits. I use Daniel Lezama as an example of contemporary Mexican art.

KEY WORDS: Daniel Lezama; Painting; Mexico; postmodernism.



Por su promesa de mostrar la esencia de las cosas, la historia y el futuro, los símbolos, los mitos en lo local profundo y lo individual interior, el arte fantástico de México no sucumbe a la ironía y en vez de adherirse a la versión nihilista del posmodernismo, continúa relacionándose cercano a la realidad profunda del lugar. Así lo visualizó la doctora Ida Rodríguez Prampolini en su libro *El surrealismo y el arte fantástico de México* escrito en 1969. En este libro encontramos una exhaustiva presentación de la plástica de lo fantástico en México a partir de José Guadalupe Posada, para concluir con la tajante aseveración de que la tradición del arte fantástico murió debido a los encantos del surrealismo. Esta conclusión es algo que nadie ha debatido académicamente hasta este momento en la historia del arte mexicano. En esta breve historia de lo fantástico se propone que lo que animaba el arte fantástico de México a comienzos del siglo xx eran el humor negro y el mensaje sobre la identidad local encriptado en la estructura de lo fantástico. Y aquí encontramos el primer problema para establecer una continuidad de lo plástico fantástico: las características propuestas por la autora, humor y percepciones de lo contingente en forma de mensajes, están en constante actualización, no perduran en el tiempo, afortunadamente. Por otro lado, si aceptamos que lo fantástico se sostiene sobre cosmovisiones, entonces podemos acordar que lo fantástico no puede ser un concepto anclado en una época, a diferencia de otros movimientos y períodos artísticos que son fruto de una época concreta y se dan por concluidos tras un tiempo prudencial; el naturalismo, por ejemplo.

Es así como llegamos a la necesidad de encontrar una definición de lo fantástico más amplia, esperando no caer en vaguedades. Por ello es importante no abandonar las características esbozadas por Ida Rodríguez y comprobar si aún siguen vigentes en la plástica mexicana actual: esto ayudaría a afirmar la idea de su continuidad en el tiempo.

En adición a lo anterior, Ida Rodríguez nos proporciona otro criterio importante a tener en cuenta: la clave para distinguir el arte fantástico del

surrealismo. Esta confusión es evidente cuando por ejemplo miradas entrenadas relacionan lo fantástico en México a Leonora Carrington y Remedios Varo; extranjeras que nunca se propusieron representar lo propio de México, más cerca de Max Ernst y el surrealismo bretoniano que del incorregible fatalismo de estas tierras. Apegándose a lo que André Breton delineó en sus dos manifiestos y por oposición a esos conceptos, ella define el arte fantástico desde José Guadalupe Posada hasta los rupturistas de los setenta. Nos recuerda que los surrealistas concertaron un movimiento pensado, calculado, que no tiene nada de espontáneo ni irracional, pero que sin embargo aboca a abandonar lo racional:

El surrealista perfecto debería de vivir en el motín perpetuo, en la revuelta y en la sedición para aniquilar la realidad objetiva y natural y apoderarse de esa otra realidad, la subjetiva, que brota del inconsciente por medio de imágenes supuestamente más verdaderas, auténticas, luminosas y poéticas. El surrealismo es la búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia y para lograr esto cualquier método es aceptado: la hipnosis, las drogas, el sueño, el ensueño, la enfermedad, la locura, etc. La pesquisa sistemática dentro de la persona misma era absolutamente necesaria para hacer un todo indivisible y cumplido del ser humano. Lo que realiza el surrealista tiene mayores puntos de contacto con la intención clasicista de crear una ley infalible: busca un ideal. Existe un trasfondo con carga social en la base de su revuelta. El surrealismo es la paradoja de la sin razón, es un clasicismo razonador (Rodríguez, 1983: 24).

Y es esta misión la que precisamente marca la gran diferencia con lo que surgirá en México, paralela y posteriormente a la presencia del surrealismo francés en México. La fantasía mexicana en la primera mitad del siglo xx fue una manifestación de los mundos fantásticos pero, al contrario del surrealismo, no usaba el recurso del absurdo, y no abrazaba completamente el concepto de *l'art pour l'art*. Los artistas mexicanos de principios de siglo que según Ida Rodríguez podrían pertenecer a la categoría surrealista son: Julio Ruelas; José Guadalupe Posada (Figura 1), Roberto Montenegro (Figura 2), Adolfo Best Maugard, Jesús Reyes Ferreira y Julio Castellanos (Figura 3).

Al respecto de las obras de estos artistas Ida Rodríguez dice lo siguiente: «El distintivo más sobresaliente que caracteriza a la producción fantástica de México es el mensaje, o sea, la toma de posición del artista que se sitúa en el mundo irreal para presentar un tema, una idea. La metáfora es en ellos una intención retórica convincente, simbólica» (Rodríguez, 1983: 24).

Tratar de definir los caminos fantásticos no es fácil, porque los distintos temperamentos individuales impiden un denominador común; no existe un



FIGURA 1. José Guadalupe Posada, *Gran fandango y francachela de todas las calaveras*.



FIGURA 2. Roberto Montenegro, *Síntesis*.



FIGURA 3. Julio Castellanos. *El día de San Juan*.

movimiento organizado ni un programa establecido, pero, en casi todos esos pintores mexicanos predominaba un reto callado y oculto: la repulsa al arte por el arte. El automatismo gratuito e individual, la sorpresa por la sorpresa, tuvo poca cabida en el México de esos años.

Para ejemplificar estas características que describe Rodríguez como fundamentalmente distintas al surrealismo es útil la interpretación de la obra «Las dos Fridas» (Figura 4): «El gran lago engañoso que separa la pintura de Frida del surrealismo es la ausencia de incoherencia en su obra, la falta de engaño, de truco (...). El desdoblamiento de la personalidad se verifica con claridad, sin malicia ni sofisticaciones (...). Por otro lado, un cuadro de indudable ambiente surrealista es «Lo que el agua me ha dado» (Rodríguez, 1983: 61).

Con la exposición internacional del surrealismo en México en 1940 y con la influencia de los pintores extranjeros Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon, se abrió una brecha en la tradición de autonomía ideológica y nacional que había sustentado por tanto tiempo la pintura mural mexicana (Rodríguez, 1983: 69). Estos ejemplos se sumaron al desencanto político y social de las tesis de la Revolución que habían quedado pintadas en los murales públicos: la realidad era que los problemas importan-



FIGURA 4. Frida Kahlo, *Las dos Fridas*.



FIGURA 5. Frida Kahlo, *Lo que el agua me ha dado*.

tes del país no habían sido solucionados. Las condiciones se dieron entonces para que se sustituyera, paulatinamente, la intención de plasmar el mensaje colectivo por la del mensaje personal e individualista. Ya no se quiso ilustrar al pueblo mexicano, pero sí explorar qué es ser mexicano sin ideas revolucionarias. Es importante recordar que la Revolución (1910-1920) había condicionado profundamente a los artistas mexicanos hacia el apego a las formas naturales, al realismo, a las imágenes comprensibles que son símbolo de algo valioso, al mensaje, a una razón y una justificación de ser de la plástica. Es por estas razones que el arte sin mensaje quedó en segundo plano por muchos años en México.

Cuando el programa de la Revolución perdió sentido, el artista mexicano se volcó hacia dentro para captar los temas metafísicos o poéticos y es así que descubre la visión mágica de la vida. De los pintores que en la época de los años cuarenta se valieron en mayor grado de la fantasía se destacan los siguientes: Carlos Orozco Romero (Figura 6), Emilio Rosenblueth, Agustín Lazo, Juan O’Gorman (Figura 7), Alfonso Michel, María Izquierdo, Manuel Montiel Blancas, Guillermo Meza (Figura 8), Raúl Anguiano (Figura 9) y Juan Soriano (Figura 10). De este grupo de artistas, constatamos que no hay una invención intelectual, sino un penetrar profundo en la realidad de Méxi-



FIGURA 6. Carlos Orozco Romero, *Sueño*.

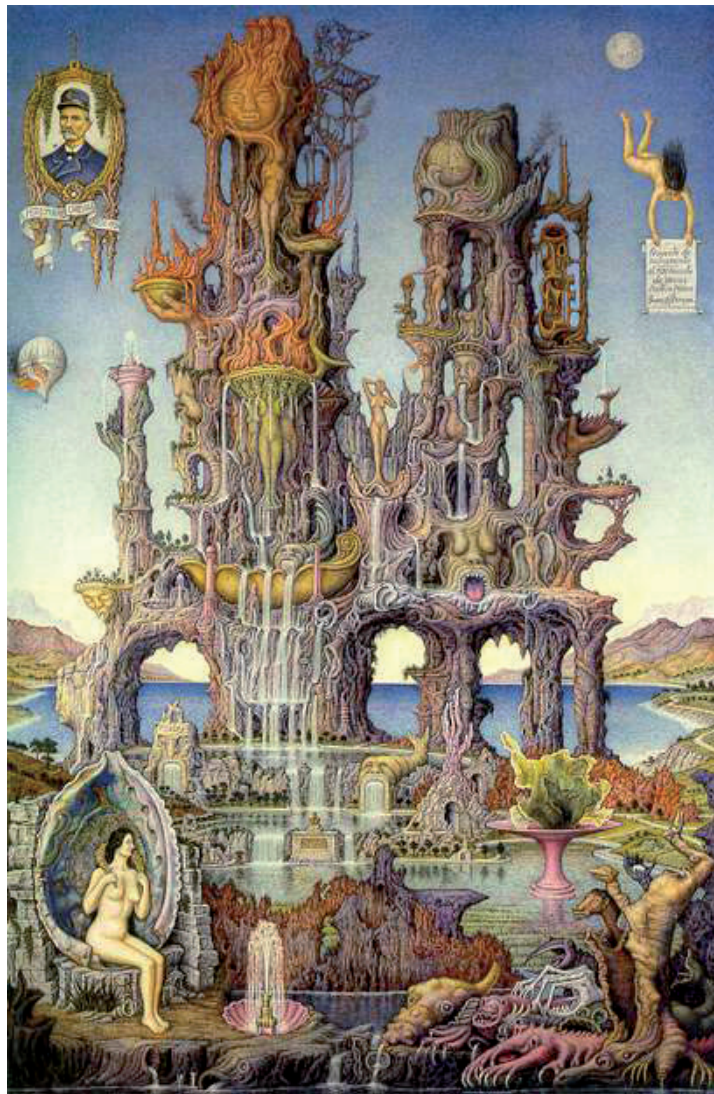


FIGURA 7. Juan O'Gorman, *Venus*.

co, de la cultura primitiva, mágica, auténticamente ilógica. En esta fantasía-realista o realismo-mágico, los seres imaginarios y el erotismo fantástico son un juego ilógico e irónico que obedece a una alegoría, a una metáfora donde lo fantástico tiene un sentido, un porqué. No hay azar, ni improvisación, ni truco, ni casualidades. La incoherencia es símbolo: una certidumbre, no una mentira.

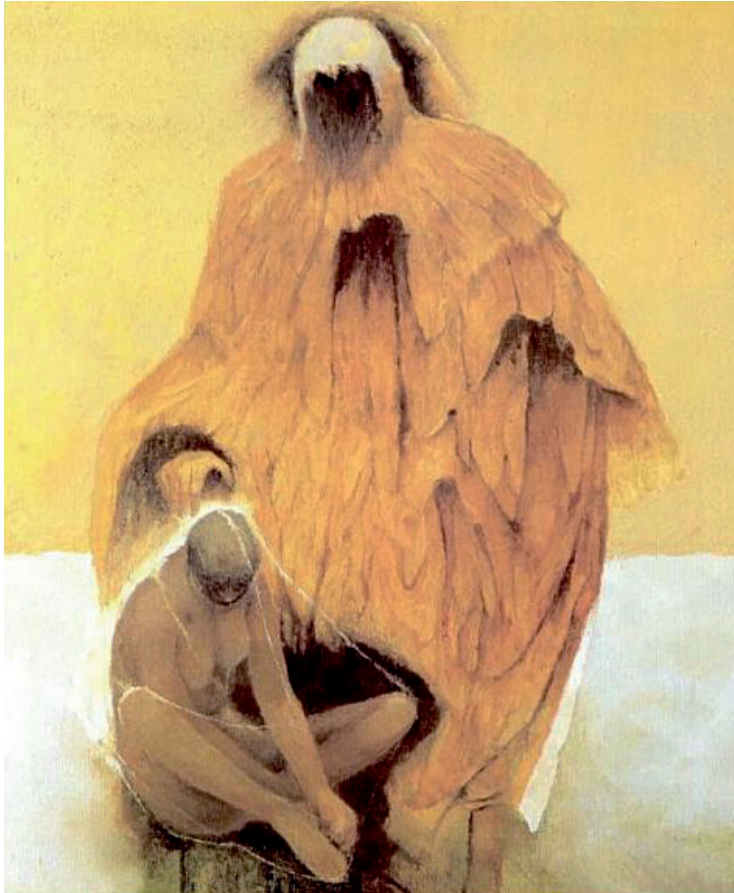


FIGURA 8. Guillermo Meza, *El sol del mediodía*.

Concluye Ida Rodríguez, con otra diferencia notable entre los artistas surrealistas y los fantásticos mexicanos de esos años: el humor negro: «Los surrealistas pintan sus pesadillas para canalizar el miedo a la muerte mientras que los artistas mexicanos actúan entre medio de la muerte; la realidad es sangrienta, conviven con ella y está integrada en sus ritos» (Rodríguez, 1983: 81). Como si J.G. Posada hubiera querido darnos un consuelo por este destino, La Catrina sigue siendo símbolo del México profundo. (Figura 11).

Aquí, la violencia y la muerte se subliman con humor negro: los narcotraficantes caídos son vestidos de santos, y los esqueletos y las calacas se moldean en azúcar; la muerte se viste de fiesta y los mariachis le cantan a su esbelta figura.



FIGURA 9. Raúl Anguiano, *Cain*.



FIGURA 10. José Soriano, *Ángel de la Guardia*.

Tres décadas después de publicado el *Primer Manifiesto Surrealista* surgen en México varios exponentes que pueden catalogarse como surrealistas, según Ida Rodríguez, muchos de ellos influenciados por Octavio Paz, el gran promotor del programa de André Breton. Se trata de la fantasía mexicana internacionalizada de los años sesenta, con pintores que combaten la estrechez patriótica de los años anteriores, valiéndose de la fantasía, pero cada uno a su manera, dejando de lado lo que caracterizaba el arte fantástico de México para entregarse a los atractivos del surrealismo.

José García Ocejo, quien por medio de metamorfosis plásticas recrea un mundo romántico pero carente de solemnidades religiosas y morales, retrata con ironía e ingenio mitologías griegas, ninfas y faunos voluptuosos muy lejos del humor macabro mexicano. (Figura 12).

Pedro Friedeberg, quien proyectaba descabelladas y absurdas construcciones donde la fantasía se equilibraba con una casi enfermiza paciencia, fue validado por el mismo Breton en una carta de 1963, pero más que por un asunto de afinidad con el surrealismo, el caso es que casi no se puede localizar una relación con México en su iconografía. (Figura 13).

Xavier Esqueda, muy influenciado en sus comienzos por Friedeberg, erróneamente clasificado como surrealista, actualmente su obra se enmarca



FIGURA 11. José Guadalupe Posada, *La Catrina*.



FIGURA 12. José García Ocejo, *La cuerda sensible*.

mejor como pintura metafísica o como él mismo la denomina: el cósmico vibrante» (Catálogo Museo de la SHCP, 2005):

En los comienzos de Alberto Gironella se ve la influencia del Dadaísmo para luego desembocar directamente en las propuestas conceptuales del posmodernismo por medio de collages, ensamblado de desperdicios y superposición de elementos escultóricos.

Según Rodríguez Prampolini, Francisco Toledo se puede relacionar con el surrealismo semi-abstracto de André Masson por sus formas libres que flotan en fondos refinados, por su obsesión erótica y un cierto automatismo voluptuoso (Rodríguez, 1982: 103-109) (Figura 14). Sin embargo, Rodríguez omite mencionar características típicas del arte fantástico en su obra, como son las criaturas híbridas, parte humana parte animal, y los mensajes directamente alusivos a la relación del hombre con la naturaleza.

Finalmente, el único artista que Ida Rodríguez considera que ha recogido lo que con autenticidad corresponde a la fantasía de México para fines de

los sesenta es José Luis Cuevas (Figura 15) con sus dibujos de personajes deformes. «En la creación de un bestiario humano recoge lo mexicano y lo universaliza con el elemento demoníaco, el sentimiento de angustia, la evocación del terror, el interés por las mentes desquiciadas, patológicas, por la infra-humanidad, que hereda del humor negro de toda la tradición mexicana» (Rodríguez, 1983: 111).

Ida Rodríguez concluye que la problemática individualista de los pintores a fines de los sesenta ya no tiene raíces en México y culpando al encantamiento surrealista, afirma que «las huellas de la fantasía mexicana ya no existen, y que sólo hay una profunda indiferencia hacia el país y una única tendencia a integrarse a una cultura universal» (Rodríguez, 1983: 103).

Y este es el panorama en la historia del arte mexicano. Por lo tanto, para entender el fantástico en la actualidad debemos tomar más distancia, y recurrir a los aspectos sintácticos o constructivos, dentro de la plástica. Afortunadamente, los estudios literarios ofrecen suficientes teorías y muchas de ellas concuerdan en que existe un *continuum* en lo fantástico. En México la tesis literaria «Del fantástico clásico al posmoderno» del escritor Omar Nieto Arroyo (2008) argumenta a favor de un sistema de lo fantástico y aporta una pieza clave para Latinoamérica: el modo de lo fantástico en Borges. La tesis de Omar Nieto fue publicada el año pasado por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México con el título *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno* (UACM, 2015). En él se afirma que esta propuesta se puede aplicar a cualquier producción artística de lo fantástico y permite entender el contexto histórico del surgimiento de la fantasía, los paradigmas a los que ha estado sujeta y cómo van evolucionando. Si lo fantástico se trata de un *continuum* como también asegura el Profesor Erik Rabkin de la Universidad de Michigan (2012), entonces se puede suponer que la pintura de lo fantástico de México como la describió Ida Rodríguez para la primera mitad del siglo xx podría haber evolucionado de la misma manera que lo hizo la literatura fantástica posmoderna.

Para Nieto Arroyo y otros como Remo Ceserani (1996), el sistema de lo fantástico no depende directamente de una tipología o clasificación temática, sino de una estrategia textual; no se trata del tema, sino de cómo se trata un tema. Esta manera consta de dos elementos que en principio se oponen: la cotidianidad (mundo familiar) y un elemento extraño, que viene a romper la normalidad o el orden establecido. Teniendo en cuenta que la cotidianidad y lo extraño varían con las culturas y las épocas, no podemos reducir lo fantástico a una vacilación del lector, algo propuesto por Todorov y en la actua-

lidad sostenido por David Roas (2011: 30) que afirma que por miedo o indeterminación, duda o vacilación, el lector es el que debe determinar lo fantástico. Pero resulta que esa definición no nos sirve para explicar la literatura fantástica desde Kafka en adelante. Todo el sistema de lo fantástico no puede estar sujeto al cumplimiento de una regla pragmática. Esta idea del necesario efecto, sin embargo, sirve para caracterizar el tipo fundacional de lo fantástico: el clásico.

El sistema de lo fantástico entonces, es impensable sin la idea de alteridad, sin la irrupción de lo insólito en el orden de lo banal. El relato fantástico utiliza las convenciones que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos. Estamos hablando entonces de una convivencia conflictiva de lo posible o convencional, con lo imposible: de lo que nos es cotidiano y conocido, con la otredad. Y es esta estructura con estos conceptos la que se repite en la construcción de lo plástico figurativo. Veámosla en detalle.

A partir de los conceptos arriba descritos, existen tres paradigmas de lo fantástico, a saber: el clásico, el moderno y el posmoderno. El paradigma de lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes y finalmente uno de ellos transgrede al otro de forma lineal. Lo sobrenatural sobre lo real. Es así que el elemento sobrenatural, extraño, o lo otro en un mundo familiar es casi siempre una figura antropomorfizada: vampiro, monstruo, sílfide, bruja, la muerte, hombre-lobo, el doble, el diablo, ángeles y serpientes emplumadas, nahuales, sirenas, centauros, etc. Todas estas figuras son fácilmente ubicables en la pintura previa al movimiento de las vanguardias en las artes visuales. Se puede decir que la instancia esencial de lo fantástico es la aparición: lo que no puede suceder y no obstante se produce en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado, donde la realidad es una sola y la verdad es absoluta, o única. Debido a esta transgresión fundamental el horror y el miedo constituyen la ruta de acceso a lo otro. Algunas novelas y escritores de este paradigma son: Walpole (*El castillo de Otranto*), Bram Stoker (*Drácula*), Mary Shelley (*Frankenstein*), y E.A. Poe.

En la plástica se dan ejemplos de este fenómeno de la aparición, de las imágenes que sobre una base naturalista presentan la presencia amenazante de lo otro. Ejemplos de artistas que trabajaron éstas estéticas son: Francisco Goya (Figura 12), Gustave Moureau (Figura 13), Odilon Redon (Figura 14), Arnold Böcklin, Max Klinger, William Blake.



FIGURA 13. Pedro Friedeberg.

Las imágenes que conforman lo fantástico clásico se construyen en el plano sintáctico como en toda obra figurativa académica: está presente la mimesis, el realismo o naturalismo, la perspectiva, el claroscuro y el cromatismo, así como el uso del color local de manera académica. En algunos casos la construcción de fantasía, o de transgresión de la realidad ocurre porque en el cuadro uno o varios sujetos pertenecen a un mundo mitológico, donde «lo otro» está antropomorfizado.

El segundo tipo de transgresión en este sistema de lo fantástico ocurre en el fantástico moderno (o lo maravilloso revisitado) y es de tipo semántico: se da cuando se ha tomado conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión esta vez se produce al invertir el orden semántico y lo sobrenatural se naturaliza. El elemento extraño yace y emerge desde dentro del sistema aparentemente estable de la realidad: en la mente del hombre. Naturalizar aquí quiere decir que lo que es extraño está presentado como si no lo fuese, como sucede en los sueños. Escritores de este tipo son Guy de Maupassant y Franz Kafka en Europa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez en Latinoamérica.



FIGURA 14. Francisco Toledo, *Venados*.

El psicoanálisis abrió este nuevo territorio, cuando explicó lo extraño como temores internos que eran cristalizados en otredades externas. La tendencia en este tipo de construcción es tratar de establecer una dialéctica con lo otro que reside dentro de uno mismo. Lo fantástico moderno va a buscar alcanzar una trascendencia mediante esa epifanía, y creo que un buen ejemplo de esto es la pintura metafísica ideada por Giorgio de Chirico (Figura 15).

Es Flora Bottom (1983: 26-27) quien alude al puente que emparenta lo maravilloso, el psicoanálisis y lo onírico. Para construir lo fantástico moderno se recurre a lo maravilloso, dice la autora, pero esto no es igual que en su manifestación como cosmovisión previa al surgimiento del fantástico clásico en la literatura: los cuentos de hadas. Ahora lo extraño se construye así porque se añora el estado mágico y se rescata con las reglas de lo onírico: el viejo axioma de ausencia de asombro en lo maravilloso de los cuentos de hadas se vuelve a instalar en el fantástico moderno con el nacimiento del surrealismo. Lo maravilloso como ejercicio estético, la subjetividad, el inconsciente y los registros individuales de experiencias extraordinarias, así como los posteriores registros de lo real maravilloso o el realismo mágico son expresiones del fantástico moderno. Para Nieto Arroyo lo surrealista es una desacralización o banaliza-



FIGURA 15. José Luis Cuevas, *Autorretrato en Blancas*.

ción de lo maravilloso y de los estados del sueño. En el fantástico moderno, pues, la sorpresa no es sorpresa. Su objetivo es denunciar alegóricamente a una sociedad ciega a lo insólito.

A mi parecer existen ejemplos de este tipo de fantasía en la pintura de Giorgio de Chirico, Salvador Dalí (Figura 20), René Magritte y André Masson, por nombrar algunos. En México: Carlos Orozco Romero (Figura 6), Agustín Lazo, Juan O’Gorman (Figura 7), Guillermo Meza (Figura 8), Juan Soriano, Antonio M. Ruiz (Figura 21), María Izquierdo, Frida Kahlo (Figura 22). Al final del período moderno y aunque más alineados al surrealismo agregaríamos a José García Ocejo (Figura 12), Pedro Friedeberg, Xavier Esqueda (Figura 23) y José Luis Cuevas (Figura 15) quien explota todo tipo de deformaciones al cuerpo o las cosas como metáforas de estados psicóticos.

En relación a la plástica fantástica moderna, y en el entendido de que una definición de fantasía moderna ya no puede ser solamente una definición basada en lo temático, debemos observar la relación o composición que existe entre los elementos buscando esta naturalización de lo extraño. Sintácticamente sugiere una realidad alterada, señalada por una incongruencia en proporciones, perspectivas, ambigüedades entre lo vivo y lo inerte, entre lo animal y lo botánico, descontextualizaciones, collages, etc. En la plástica de lo fantástico moderno el tratamiento del color es independiente de los cánones



FIGURA 16. Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*.

clásicos y la mimesis no es prioritaria. El movimiento de las vanguardias desembocó en el formalismo y la abstracción: la obra abierta a múltiples interpretaciones; pero en el ámbito de la figuración, la imagen se vuelve símbolo del mundo interior. Vemos una colectividad de seres y cosas híbridas, orgánicas o cibernéticas, mundos mentales y sueños, la ruptura con el clasicismo tradicional y consensuado. Lo moderno es personal en estilo y significado.

Por último, lo fantástico posmoderno, o posmoderno borgiano, surge de la híper-conciencia de las reglas de los modelos anteriores. La transgresión se asume como un pleno juego de lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de lo fantástico. Lo posmoderno como etapa filosófica y por ende estética, no trata de una ruptura o superación con respecto a lo moderno, sino que se trata de un estadio de relativización de los presupuestos de verdad clásicos y modernos. Esta relativización tiene el aspecto de un reciclaje de estéticas, de un uso plástico de lo clásico y lo moderno con otro fin o con otro fundamento que el fundacional. Es así que la verdad universal que propone lo clásico, y las verdades individuales modernas entran en conflicto en la posmodernidad. Se trata de la pluralidad de reglas y comportamientos; múltiples contextos donde no hay posibilidad de encontrar denominadores comunes universalmente válidos. Lo posmoderno genera un fenómeno que relativiza la tradición y la ruptura por igual.



Figura 17. Gustave Moreau,
Edipo y la esfinge.

Es necesario acotar que para la mayoría latinoamericana algunas ideas de lo posmoderno surgidas en Europa y EUA son cuestionables en nuestro territorio. Ideas como que el progreso se vuelve rutina, y es la disolución del progreso mismo (Vattimo, 1997: 4) o pensar que la concepción teológica del mundo se ha perdido por una secularización de la modernidad, del abandono de la visión sacra de la existencia y de la afirmación de esferas de valor profano, evidentemente sólo aplican a una minoría.

El posmodernismo local lo podemos entender mucho mejor a partir de Borges: en su obra, se trata del acto de distanciarse del objeto lo que da como resultado el principio de incertidumbre, y a esta distancia es a la que Nieto



FIGURA 18. Odilon Redon, *Espíritu del bosque*.

Arroyo le llama híper-conciencia, o híper-ironía (Arroyo, 2008: 189). A través de Borges llegamos a que la identidad personal es un simulacro, el recuerdo de una imposible unión con la luz, lo cual da a los afanes que cada quien emprende para dar sentido a su existencia un tinte algo absurdo o patético. Por otro lado, esta mirada es también fuente de inagotables imágenes, el resultado estético de una filosofía desprovista de un centro de verdad, o de una que hace uso de verdades nunca duraderas: este es el espíritu de lo posmoderno en general. Es la idea de simulacro la que construye la forma misma del paradigma de lo fantástico posmoderno y un ejemplo de esto es cuando Borges hace como si estuviera tratando el género fantástico, con lo que construye una poética de la falsificación o del simulacro.

Para Nieto Arroyo, en Latinoamérica el posmodernismo se debe ver a la manera de Borges: como una empresa deconstructora, desmitificadora,



FIGURA 19. Giorgio de Chirico,
El hijo pródigo.

desenmascaradora (Arroyo, 2008: 208). Se deduce que la posmodernidad es un movimiento de puesta en piezas de la jerarquía de conocimientos y de los valores, de todo lo que contribuye a una formación de sentido, de todo lo que ha sido constituido en paradigma o en modelo.

A continuación, trataré de mostrar cómo es que el pintor Daniel Lezama realiza la producción de lo fantástico en México a comienzos del siglo XXI. Mi suposición, sabiendo que en el arte no hay certezas, es que sus obras contribuyen significativamente a la empresa del cuestionamiento de la jerarquía de conocimientos y valores mexicanos, logrando esto con las estructuras formales propias de la construcción de lo fantástico posmoderno.

En el sitio oficial de Daniel Lezama se nos advierte que la primera impresión que causan sus grandes óleos, algunos de ellos verdaderas «máquinas de salón» donde la figura humana está siempre cercana al tamaño natural, es la de una referencia formal inequívoca a las grandes tradiciones pictóricas. La segunda impresión devuelve de golpe al espectador a su tiempo y lugar: lo que vemos sucede hoy, aquí en el valle de la Ciudad de México, es una ficción dramática narrada en un escenario cotidiano, inmediato. La tercera impresión es más compleja: constatamos que asistimos a un montaje audaz de significa-



FIGURA 20. Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*.

dos que permite aventurarse en múltiples niveles de lectura y referencia social y artística. Y es que la pintura de Daniel Lezama «constituye un elemento de excepción en las artes visuales de México, donde la tradición pictórica modernista tardía exige aún del artista evitar las referencias al entorno nacional, en tanto que las nuevas tendencias desarrollan una estética globalizante»¹. Marginalidad, emblemas simbólicos de identidad personal y comunitaria, carnalidad y fatalismo se encuentran en los personajes de Lezama, transgrediendo la sensibilidad contemporánea.

1. <http://daniellezama.net/> 01/11/2012

Francesco Pellizzi, refiriéndose a *La Muerte de Empédocles* (2005) (Figura 24) dice que esta pintura, «cuya historia parecería inscribirse, por así decir, en un contexto virtual, o meta-mitológico: ciertamente se trata de un realismo muy particular, intrínsecamente problemático, sito en los límites mismos de lo “probable”». ² Pellizzi trata de ubicarnos en el lugar creado por Lezama y aunque no llega a llamarlo fantástico habla de «visiones de un presente enraizado precariamente en un pasado ya vencido, en una especie de anarquismo de la memoria que recrea narraciones paralelas sobre un substrato ético multivalente, ambiguo e indefinible». Sin duda parece un anarquismo de la memoria, y sin embargo, si escuchamos a Lezama vemos que se trata de un juego muy consciente de abordar la historia local:

El tema es complejo, está en forma de cajitas chinas. Fue realizada para La Gloria [un restaurante de la Ciudad de México], y usé el checkered rojo y blanco que es distintivo del lugar, pero transferido a una pulquería... El cuadro refiere tanto al Cónsul de *Bajo el Volcán* de Malcolm Lowry (representado en este caso por el extraordinario personaje del pintor irlandés Phil Kelly, casi un Cónsul de Lowry en la vida real...) como a la muerte suicida del filósofo Empédocles en el

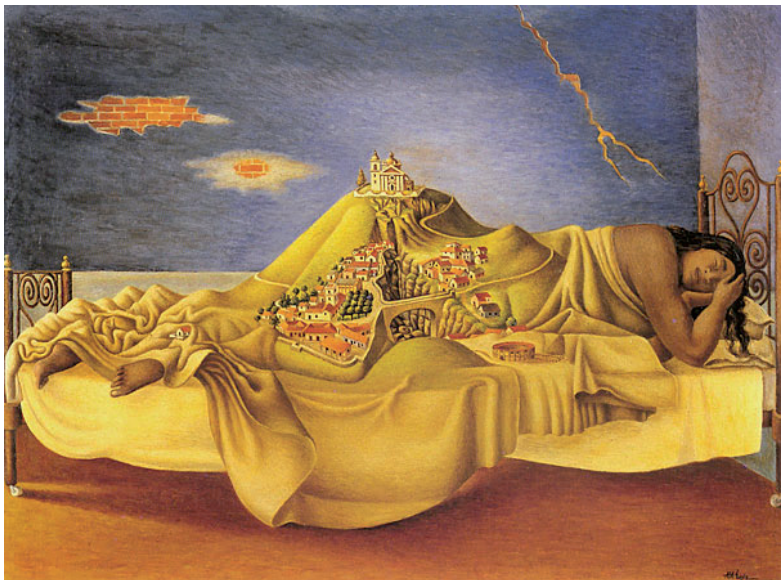


FIGURA 21. Antonio M. Ruiz, *El sueño de la Malinche*.

2. <http://www.lamadreprodiga.com/t2..php>, Texto del catálogo, 01/11/2011.

Etna, mitologizada por Hölderlin como un acto de unión amorosa final con la tierra, en la que dejó al borde del volcán una sandalia (o chancla, en español mexicano, ¡también sinónimo de gran borrachera!). El cuadro podría pues ser llamado La Chancla de Empédocles, nombre digno de una pulquería mexicana. Los personajes centrales son dos, una muchacha que es el equivalente mexicano de Baco, Mayahuel, la diosa del pulque, sentada a la usanza de Velásquez (pero de piel blanca como el pulque), y el muerto al que todos velan, Phil Kelly/cónsul, cargando una vela encendida y sin una sandalia. El coro de personajes anuncia, declama o complementa la escena. Arriba vemos el cuadro de un volcán que lleva el nombre del cuadro en sí.³

Pellizzi se pierde de un detalle humorístico que solo los mexicanos pueden reconocer en el nombre del cuadro: estar «pedo» es lenguaje coloquial para estar borracho o empedado. Y quién mejor que Empédocles para caracterizar nuestra historia con el alcohol.

En cuanto a la técnica, Pellizzi explica que Lezama se atreve a intentar reconquistar el territorio perdido del arte clásico y se pueden ver las influencias en su pintura que se remontan a España, a Goya y Velázquez, y de ahí a Italia, a Caravaggio y Bassano, con referencias renacentistas, manieristas y barrocas. Añade que el recurso a la dimensión alegórica no es ajeno a la tradición de los muralistas mexicanos y en otro momento incluso sugiere que en un aspecto mínimo Lezama es también hijo del surrealismo. Habla de una realidad histórica y literaria que se presenta como fabulación visual de un barroco tropical, pero nos advierte que todo esto es una simulación de factura clásica y que su pintura está afectada por la distancia modernista de aceptar el cuadro como objeto. Por último, lo distingue como anti-ilusionista, es decir, su intención no es la de crear la ilusión de verdad.

A pesar de sus acertadas intuiciones, Pellizzi se pregunta lo que todos nos preguntamos: ¿qué cosa pinta Daniel Lezama? Él cree ver una pista en los fantásticos recorridos de nubes en los cielos de algunas de sus obras, que le recuerdan a Goya y a la manera en que este retoma los cielos de Giambattista Tiepolo, sustituyendo un recurso de decoración por un apego a una mirada paradójicamente pero rigurosamente desmitologizante, aún en la glorificación de una especie de neo-mitología mundana. Pellizzi sostiene que lo que se evoca en Tiepolo es una nueva forma desacralizante de la conciencia representacional de Occidente, es decir, donde la pintura misma es desmitologizada, rebajada desde sus glorificaciones renacentistas y post-renacentistas, en lo que se puede ver como una de las primeras configuraciones fundamentales

3. Daniel Lezama en <http://www.lamadreprodiga.com/t2..php>, Texto del catálogo, 01/11/2011.

de la estética moderna. Es de esta manera, concluye Pellizzi, que Lezama al mismo tiempo alucina y disuelve sus herencias ibérico-goyescas y modernistas. Así es como sus alegorías realistas (o «naco-alegorías»⁴) se sitúan en un registro radicalmente (y polémicamente) anti-utópico.

Para Pellizzi existe una ambigüedad entre mito e historia que opera a través de una re-mitologización. Conuerdo con este juego en la pintura de Lezama, pero me parece que en vez de ser una ambigüedad es una certeza, es decir, creo que en la pintura de Lezama no existe una dualidad entre mito e historia, sino que la fantasía en Lezama se origina precisamente en ese punto de fusión entre historia y mito, que yo atribuyo a la experiencia de ver México con una cierta distancia.

En relación a *Los baños de Netzahualcóyotl* (2003) (Figura 25), Pellizzi dice que es un buen ejemplo de cómo Lezama rompe todas las convenciones de la representación histórica, ideológica y metodológica, para presentarnos una «realidad» al mismo tiempo incontrovertible e imposible. Pellizzi concluye, tomando la éfrasis de Lezama, que su realismo imposible, es decir, su fantasía, reside en su poesía. Esto es lo que Lezama escribió sobre ese cuadro:

El rostro doble: todos los dioses y todos los tiempos poseen dos rostros, masculino/femenino, amante o cruel, pasado o presente, y sólo pueden volver a encontrarse en el amor o en el arte... el arte que no es nada sino el tartamudeo del verbo haciéndose carne. Hace quinientos años que el rey Nezahualcóyotl, el Coyote Hambriento, emprendió la construcción de un altar a la poesía y a la indulgencia, al orden y a la naturaleza, en los montes que dominan al Valle; el patrono de este sitio era el signo del agua, brotando a través de jardines colgantes y de zoológicos, a través de kilómetros de canales de agua de montaña, corriendo azul a través de la tierra quemada y de los pastizales de altura.

Y su sueño de poeta era derrotar el sueño oscuro de México, de invertir para siempre el rostro sangriento de Tezcatlipoca, a la vez espejo humeante de obsidiana y jaguar nocturno, hombre y mujer, madre e hijo el uno para el otro (... llamado también Pan/Dionisio, el dios del sacrificio humano o del sueño de la ebriedad, de la viña y la garganta cercenada...), de voltear el drama ardiente del ritual y la muerte y encontrar en él el abandono lascivo de la reconciliación... de girar el rostro de Tanatos lejos de la sangre viva, y hundir la cara de Eros en su entrepierna.

Por supuesto fracasó, y murió anciano y jodido y cansado, con la lanza de su tiempo clavada en el costado, y sólo entonces descubrió que el sueño del arte era viejo y frágil, y que la muerte era joven y que volvería a erguirse como la

4. Para los mexicanos, naco tiene connotaciones despectivas, y se emplea para referirse a personas consideradas vulgares y burdas, de poco cuidado en las formas y en el hablar, y, por lo general, de orígenes humildes.



FIGURA 22. Frida Kahlo, *Venadito*.

hambrienta ciudad-isla que brillaba en el lago de México. Y sin embargo el agua seguiría fluyendo, bañando vergas y panochas, vivos y muertos por igual, hasta que la ciudad ardiera en una llamarada altísima, y así sería hasta el día de hoy. (Pellizzi, 2011)

Concuerdo con Pellizzi en destacar la fuerza poética de la pintura de Lezama, como en la *Antigüedad*, cuando lo lírico y lo histórico iban de la mano. Esto lo vemos nuevamente unos años después del texto de Pellizzi, en el 2011, cuando Lezama realiza una serie inspirada en los viajes de extranjeros a México expuesta en la galería Hilario Galguera (Figura 26).

La muestra está enfocada hacia anécdotas de viajeros célebres del siglo XIX que hallaron, en sus travesías a México y al continente americano, un motor creativo y un motor simbólico con el territorio que transformó su imaginario de forma irreversible. Lezama evoca narrativas verídicas y las entrelaza con ficciones e interpretaciones personales; representaciones fantásticas a partir de la historia.

«La historia siempre enriquece las posibilidades de tu vuelo creativo», me dice Lezama en entrevista exclusiva para mi tesis sobre lo fantástico en México. «Todo lo que es referencial, mientras más lo es, más fantástico es. Aquí, mientras tienes la capacidad de observar algo existente, más capacidad tienes de

imaginar cosas inexistentes. Hay un eco entre lo real y la capacidad de memoria visual, de representación, de capacidad técnica, la capacidad de tener una visión literaria o de observar o conocer narrativas diferentes: todas son herramientas que a mí me sirven para crear cosas imaginarias, o fantásticas, llamémoslo así». (López, 2012)

Confirmamos que en la obra de Lezama lo fantástico clásico es retomado, revisado, reinterpretado, en concordancia con el sistema propuesto por Nieto Arroyo, en una fusión de realidad y fantasía que es comparable a las narrativas borgianas. Así lo dice Lezama:

La realidad y los hechos reales no se contradicen con lo fantástico; son intrincados. Nosotros tenemos que dar un salto de fe, o un salto de pensamiento para pasar de lo anecdótico a la creación. O sea, ese salto de fe es lo que genera el arte fantástico... mientras más basado esté en lo real, más puede pasar lo que llaman la suspensión del descreimiento, *the suspension of disbelief*, que es el meterte en la obra y sentir que estás ahí. La gran pintura, el cine, la gran novela hacen eso, te meten ahí y al punto de que incluso en alguna ocasión yo creo que no puedes ni salir, ahí te quedas. (López, 2012)



FIGURA 23. Javier Esqueda.

Vemos que en la obra de Lezama la fantasía se construye con realidad, no a la manera del fantástico clásico, en donde una realidad convencional se ve transgredida por otra surreal. Aquí se trata de un basamento naturalista, donde los elementos de la imagen nos remiten a lo conocido: con cuerpos mexicanos, comunes, nada estilizados, pero donde las circunstancias y el tiempo son las improbables. Ejemplos de eso son los cuadros *La muerte de Empédocles* y *Los baños de Netzahualcóyotl*. Pero existen otras formas de construcción de lo fantástico en que Lezama transgrede el naturalismo, como es el caso de las imágenes de Catherwood y Stephens respectivamente, en la selva maya. Frederick Catherwood fue un explorador, dibujante, arquitecto y fotógrafo inglés. Visitó muchas ruinas y realizó dibujos en Grecia, Turquía, Líbano, Egipto, Colombia y Palestina. Se hizo famoso por sus exploraciones de las ruinas de la civilización maya, en compañía del estadounidense John Lloyd Stephens, explorador, escritor y diplomático. Con respecto a estas imágenes (Ilustraciones 27 y 28) Lezama cuenta que:

...cuando Catherwood y Stephens van a las tierras ignotas de Yucatán ellos descubren, literalmente, la realidad de una forma de pensar y sentir y dibujar:



FIGURA 24. Daniel Lezama, *La muerte de Empédocles*.

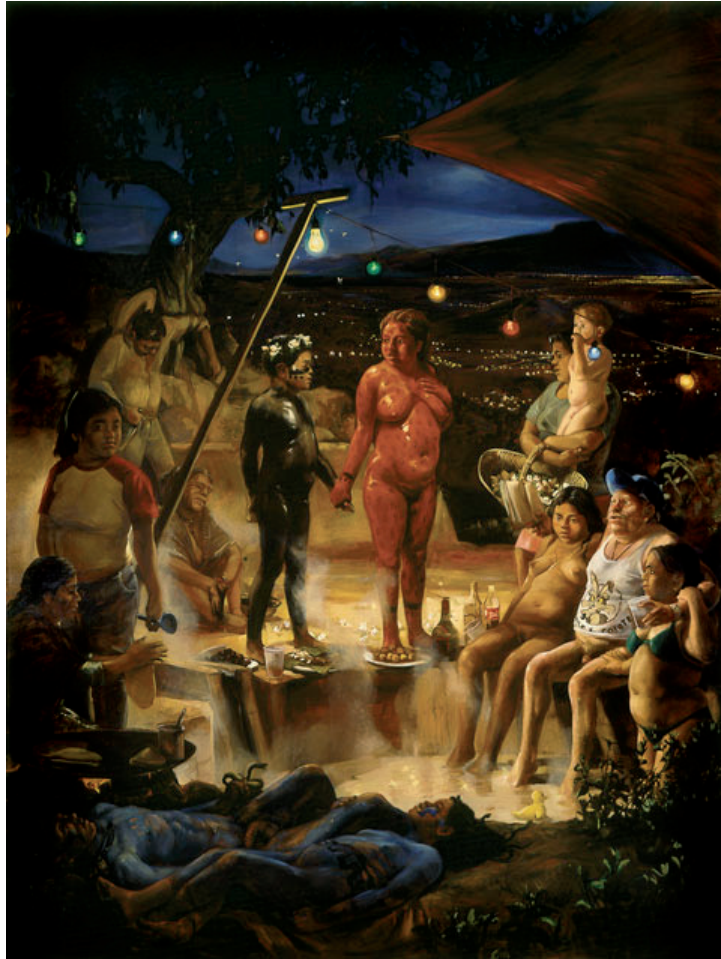


FIGURA 25. Daniel Lezama, *Los baños de Netzahualcóyotl*.

la de los mayas. El talento de Catherwood consiste en haber descubierto el enlace que hay entre las formas orgánicas de esos dibujos y lo orgánico del entorno. Los otros dibujantes previos, que fueron y trataron de dibujar y no lo lograron, lo hicieron como si fueran antigüedades romanas o griegas. Es que el dibujo maya, la representación maya es orgánica, están basadas en formas de semillas, de ramas, de las guías de las plantas: son los pictogramas... La alucinación y el sufrimiento de Catherwood estando ahí en la selva, picoteado de moscos, a cuarenta grados, a veinte días del médico más cercano, o sea... Imagínate las alucinaciones de estar ahí, viendo y aprendiendo de nuevo, a ver la línea serpentina: la línea de las serpientes, la línea de las guías de las plantas, las semillas, los guijarros, las piedras, la forma de los cuerpos de las gentes que

encuentras y ves en esos entornos, las deformaciones rituales que hacían los mayas con los cuerpos, incluso la amputación y la mutilación. De ahí se basa el alucine en esos cuadros, o sea, que tiene que ver con que la forma de lo que estaban haciendo hacía eco en la realidad, y la realidad hacía eco en esas formas. (López, 2012)

Haciendo uso del sistema moderno de lo fantástico, como en un sueño, lo surreal se ha naturalizado y la metamorfosis de los cuerpos se puede entender como metáfora más que como un efectismo. Así, en los dos cuadros mencionados Lezama nos entrega una figura del choque de culturas, el efecto de lo desconocido en la mirada civilizada. Y sin embargo, los latinoamericanos poco sabemos de estas historias. Siguiendo con la línea de discursos críticos de la cultura me parece que Lezama apunta aquí al carácter insólito de la cultura, de que precisamente por la confluencia de dos visiones del mundo, se generó un carácter nuevo y fantástico que está implícito en el arte de México. Vemos que no es un fantástico onírico, sino una apropiación de ese recurso para apuntar a una idea específica: el efecto de lo extraño sobre lo conocido.

En cuanto a la discusión sobre la técnica impecable de Lezama, Vattimo dice que «la obra posmoderna se caracteriza por la capacidad que tenga de poner en discusión su propia condición (...) en un avanzado grado de autoconciencia que se resuelve en ironía como estrategia» (1996: 51). Pero si tomamos a Borges como nuestro parámetro, la ironía tiene límites, no destruye el soporte de la narrativa, sino que la renueva con un giro adicional de complejidad. Al observar los cuadros de Lezama tal vez pensemos que se está riendo: de la historia, de lo clásico, del pueblo mexicano. Pero con tiempo constatamos que sus obras están sugiriendo un nuevo sentido, están mirando desde un punto distante esas cosas que tenemos más cercanas. Es lo opuesto del enfoque realista y encimado que comenta y hace un juicio moralista. La fantasía de Lezama abre una reflexión sobre la identidad, pero los elementos en su pintura no están ahí como ejemplos de esa identidad o como respuestas a esa pregunta sino más bien como lugares desde donde podemos empezar a imaginar. En las palabras de Lezama:

La identidad es un constructo imaginario. O sea, no existe la identidad, somos seres humanos caídos en la superficie del mundo ¡y ya! Si nosotros nos construimos una identidad como mexicanos o como chinos o como africanos o lo que sea, la estamos construyendo a partir de una filtración imaginaria de hechos reales, de entornos. La cultura la integra el paisaje, el pasado, el clima, pero todo eso se integra de forma imaginaria (...) Tú no puedes decir que obje-

tivamente la identidad de México es el águila sobre un nopal, no. Hay México y hay águilas, y hay nopales: su conjunción simbólica es otra cosa. Y ¿cómo interpretas en pintura figurativa la conjunción simbólica de un emblema plano? Pues entonces lo desdoblas. Yo empiezo a desdoblarlo: el águila es un caballero águila, la serpiente es un falo, de pronto los colores se dividen en personajes. De pronto la isla es un cajón, o el lago es un charco, o es el foso de un castillo, o es un fluido corporal. (López, 2012)

Algunas obras de Lezama tratan el tema de la identidad desde esa perspectiva borgiana que delata el carácter fantasmagórico y alucinatorio del mundo y por ende de la cultura. Este carácter relativizado de lo que es la identidad se puede ver en los juegos de Lezama con la bandera mexicana (Figura 29). El mecanismo consiste en pensar el cuerpo como una tela donde se pinta:

Hay una metáfora en pintarlo [el cuerpo] adentro del cuadro... donde es el personaje que está pintado pero al mismo tiempo representa ese color... Si tú ves que simbólicamente la bandera mexicana está marcada por tres colores, esos colores tú los puedes activar como personajes. En realidad lo que estoy haciendo es activando los colores, no tanto los personajes. No es que disfrace mis personajes de cierto color: a veces para mí el hecho de pintarlos como si



FIGURA 26. Daniel Lezama, *Otros incidentes de viaje a Yucatán*.

tuvieran pintura corporal es un mecanismo para encarnar un símbolo o para encarnar una cosa abstracta o para generar un elemento visual que sería el color (López, 2012).

En una entrevista de Merry Mac Masters para *La Jornada* se sugiere que, contrario al llamado Neomexicanismo, Lezama subvierte los símbolos hasta el punto de que apenas se reconocen: «no se usan nunca como se plantean en su versión oficial o consciente, sino por medio de un mecanismo de construcción inconsciente». Como a menudo ocurre, la entrevistadora no escucha a Lezama cuando deja clara su intención, nada inconsciente, de plantear ciertos temas en un código alegórico, metafórico, de varios niveles de lectura, donde se puede ver una escena e interpretarla de varias maneras: «Trato de ser consciente de esos niveles de lectura en términos de mí mismo. Quiero que lo que se hace sea preciso y necesario», le dice Lezama (Mac Masters, 2008).



FIGURA 27. Daniel Lezama, *La insolación de F. Catherwood en Palenque*.



FIGURA 28. Daniel Lezama, *Sueño premonitorio de John L. Stephens*.

No hay procesos inconscientes; sabemos que Lezama ha querido encarnar los colores y convertirlos en personajes y para ello ha elaborado una manera: los cuerpos pintados dentro del cuadro. Una meta-fantasía, muy afín al fantástico posmoderno borgiano. El asunto de si es consciente o no una producción de fantasía es fascinante y es un tema complejo con el que trato de no ser dogmática. Mi intención es mostrar que Lezama coincide más con la hiper-consciencia de que habla Omar Nieto para caracterizar lo fantástico posmoderno. Habiendo dicho esto, lo interesante es que Lezama también habla del lugar de donde surgen las imágenes como un desconocido. En sus palabras:

Uno de los temas de mi trabajo es que mi parte racional es la que enmarca, la que establece una serie de parámetros de trabajo para fijar unas energías que vienen de no sé dónde. Y esa es la parte irracional. Es decir, los componentes esencialmente son irracionales pero mi forma de armarlos en la pintura, de usar el esquema pictórico y de ser consciente de los usos de la pintura, es racio-

nal (...) Pero de donde viene ese material y lo que sale, es algo no racional. Yo diría que dentro de mí no solamente hay algo fantástico que está por representarse, hay algo que no es de este mundo, o que es de este mundo pero que sale de una forma que yo no conozco y que tengo que poner aquí, y darle forma yo. Son energías y son materiales que salen y que yo tengo que moldear. El moldeo es racional, la otra parte no. Eso es crucial en mi trabajo de pintor, o sea mi trabajo de pintor es el de abrirme para dejar salir esas energías internas, que son probablemente energías colectivas, energías arquetípicas. Tengo que volverme una puerta, un umbral por donde pasan cosas, pero claro, yo como puerta puedo regular cómo salen y a dónde salen... a través de las herramientas que posee la pintura (López, 2012).

A modo de conclusión, sabemos que uno de los recursos de lo fantástico posmoderno consiste en relativizar uno de los polos que constituye el sistema de lo fantástico, ya sea lo familiar o lo sobrenatural, o bien los dos aspectos al mismo tiempo, es decir todo el sistema, desembocando así en una situación paradójica. En la literatura, la paradoja se menciona como sistema directamente relacionado con lo fantástico, pero en Borges la paradoja es solamente un fantasma, un espejismo, una simulación o un juego. Esto lo vemos en Lezama, donde lo familiar y lo sobrenatural están relativizados, presentados como paradoja lúdica e irónica. Y al buscar lo propio de México en su pintura, es precisamente la paradoja la que apunta a pensar sobre la profunda realidad de esta región, su historia y su gente. La paradoja no es fin en sí mismo, sino instrumento de sugestión y reflexión.

Una coincidencia no menor entre el fantástico literario y la plástica de lo fantástico es la creación a partir de la lectura, esto es: la re-escritura a partir de la re-lectura. Constatamos que en la obra de Lezama están los recursos de las pinturas académicas y su re-figuración, pero sobre todo, están las leyendas del Valle de México y los escritos de viajeros como Catherwood y Stephens que llegaron a estas tierras ignotas.

Otra característica de la literatura borgiana y la fantasía plástica es la parodia, el pastiche o hibridación. Lo que aporta la parodia es su capacidad de crear un nuevo sentido, como cuando Lezama nos presenta la identidad mexicana en una hibridación de cuerpos y emblemas patrios, o se pinta a sí mismo como la propia pintura mexicana sobre la cual urge una reflexión. Todas estas hibridaciones no son otra cosa que metáforas plásticas para sugestionar al espectador a imaginar nuevas maneras de pensar temas profundos.

En cuanto al humor negro que debiera tener esta pintura de Lezama para que corresponda a una continuación del arte fantástico de México en



FIGURA 29. Daniel Lezama, *Alegoría de la bandera*.

pleno siglo XXI, creo que es más difícil de argumentar. El humor mexicano está hecho del dolor, de la constante lucha por rescatar la esperanza en medio de las injusticias, el fatalismo y la corrupción. Pero el humor negro en la actualidad parece ser parte del problema, parte de una cultura pasada y demasiado pesada. Si el humor negro no es evidente en la pintura de Lezama, creo que es mejor así. De cualquier forma, las conclusiones de este estudio ya son ganancia: fue posible encontrar las estructuras del sistema de construcción literaria de lo fantástico en la construcción plástica, probando así la tesis de que lo fantástico es una estrategia creativa en general. Esto es muy significativo para cualquier otro tipo de soporte o medio en las artes visuales. Con el análisis de la obra de Daniel Lezama entendemos mejor esta manera de construir imágenes que preguntan por la identidad, donde lo fantástico no es un tema, sino solamente, y básicamente, un modo de construir imágenes, muy apropiado para explorar y expresar visualmente reflexiones sobre creencias y realidades.

BIBLIOGRAFÍA

- BOTTOM, Flora (1983): *Los juegos fantásticos*, UNAM, México.
- BRETON, André (1924): *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, París.
- CESERANI, Remo (1996): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- LEZAMA, Daniel: *Sitios oficiales de Daniel Lezama*: daniellezama.net [15/03/2016] y www.lamadreprodiga.com [15/03/2016]
- LÓPEZ, Cristina (2012): «Entrevista a Daniel Lezama», posgradocristinalopezcasas.blogspot.mx/2013/12/entrevista-daniel-lezama-sobre-lo.html [15/03/2016]
- MACMASTERS, Merry (2008): Entrevista con Daniel Lezama, *La Jornada*, www.jornada.unam.mx/2008/03/28/index.php?section=cultura&article=a05n1cul [15/03/2016]
- NIETO ARROYO, Omar (2008): Tesis de Maestría en Letras *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- PELLIZI, Francesco: Catálogo de la obra de Daniel Lezama: http://www.daniellezama.net/esp/texto_03.html y www.lamadreprodiga.com [15/03/2016]
- RABKIN, Eric (1976): *The fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, N.J. En *Fantasy and Science Fiction, The Human Mind, Our Modern World*, <https://www.coursera.org/courses>. [26/09/2012]
- ROAS, David (2011): *Tras los límites del real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1983): *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- TODOROV, Tzvetan (1982 [1970]): *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Buenos Aires, Barcelona.
- VATTIMO, Gianni (1997): *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona.

UN CLÁSICO MODERNO DEL ARTE FANTÁSTICO: JOSÉ HERNÁNDEZ

CARLOS ARENAS ORIENT
Universitat de València
Carlos.arenas@uv.es

Recibido: 03-05-2016
Aceptado: 16-10-2016



RESUMEN

José Hernández (Tánger, 1944-Málaga, 2013) es uno de los grandes maestros del arte fantástico con una extensa obra pictórica y gráfica reconocida en todo el mundo. En un momento en el que el arte fantástico empieza a valorarse positivamente en museos y el ámbito académico, Hernández es un referente indispensable tanto en el ámbito español como en el panorama internacional. Con una extensa obra desde los años sesenta, su personal poética proyecta un imaginario perturbador, onírico y grotesco habitado por monstruos y espectros que deambulan por misteriosos espacios, un universo muy relacionado con la tradición de los pintores renacentistas y barrocos y la literatura fantástica.

PALABRAS CLAVE: Arte fantástico, José Hernández, Arte contemporáneo, Arte español

ABSTRACT

José Hernández (Tangier, 1944-Málaga, 2013) is one of the great masters of Fantastic Art, with an extensive pictorial and graphic opus recognized all over the world. At a time when Fantastic Art begins to be assessed positively in museums and the academic world, Hernández is an indispensable reference both in Spanish Art and the international panorama. With an extensive body of work since the sixties, his personal style invents an unsettling atmosphere, oneiric and grotesque, inhabited by monsters and specters that wander through mysterious spaces, a universe linked to the tradition of Renaissance and Baroque painters, as well as with fantastic literature.

KEYWORDS: fantastic art, José Hernández, contemporary art, Spanish art

La difusión a través de exposiciones es uno de los mejores exponentes para entender y seguir la evolución de estilos y descubrir a autores poco conocidos que pueden aportar mucho a la comprensión del Arte Fantástico. Habría que remontarse a 1936 para encontrar un evento realmente importante en este sentido. El Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó la primera exposición en el mundo dedicada al arte fantástico. Su título era *Fantastic Art, Dada, Surrealism* y estaba respaldada por Alfred Barr, director fundador del museo. Esta gran exposición del MoMA ponía de manifiesto la intensa relación entre los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo xx y la tradición fantástica desde los tiempos de Hieronymus Bosch. Y esta manera de entender lo fantástico, utilizando referentes de hace siglos, por lo general medievales, como Brueghel o el Bosco, para relacionarlos con artistas contemporáneos, se ha repetido con asiduidad, puesto que se utilizan para explicar el origen de las fantasías y elementos extraños y perturbadores que protagonizan las creaciones de los artistas fantásticos modernos —en palabras de Louis Vax en *Arte y literatura fantásticas*, refiriéndose a Hieronymus Bosch: «El artista, que se inspira en viejas tradiciones, parece un verdadero “surrealista”» (1965: 42)—. Desde entonces se han sucedido proyectos expositivos vinculados fundamentalmente con el surrealismo. Pese a que, como ya señala el citado Vax, lo fantástico y lo surrealista no son lo mismo,¹ sin duda la vanguardia a la que más artistas de lo onírico se adscribieron y ciertamente una etiqueta muy empleada en la actualidad al describir personajes, objetos, espacios o situaciones que transgreden o sobrepasan la realidad, tanto en la ficción como en la vida cotidiana. También el Art Brut se ha relacionado en ocasiones con el Arte Fantástico en diversos países europeos.

Además de los proyectos expositivos que se celebran en el mundo, acompañados habitualmente de catálogos con ensayos y textos críticos, la mejor manera para comprobar la excelente salud del arte fantástico contemporáneo, así como del *fantasy*,² es revisar la imprescindible antología *Spectrum*,

1. «Si bien pintura fantástica contemporánea y pintura surrealista no son expresiones sinónimas, tienen, no obstante, a confundirse. El surrealismo, nos dice André Breton, es ese “automatismo psíquico puro por medio del cual se trata de expresar, ya sea verbalmente, ya por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, fuera de toda preocupación estética o moral”... Más allá de las coacciones artificiales de la razón, la lógica, la moral y la estética, el surrealismo se vincularía con las realidades primordiales, profundamente ocultas en el inconsciente, la razón humana habría cultivado una pequeña parcela de la gran naturaleza original, y sobre este mundo artificial, donde el hombre se había esperando la muerte, sería el momento oportuno para dar paso al aliento original. Las opiniones expuestas son discutibles. (...) La razón no ejerce su control desde fuera, sino que organiza al hombre en su interior. La razón es el mismo hombre en la acción de hacerse hombre. El hombre está condicionado para concebir el mundo, para actuar sobre él» (Vax, 1965: 58-59).

2. John Grant y Ron Tiner escriben respecto al *fantasy art*: «Fantasy is unusual among the genres in that

una publicación anual norteamericana que reúne el trabajo de los artistas más brillantes de los cinco continentes y premia a los mejores a través de un jurado especializado de reconocido prestigio.³ Como se anuncia en su web, la misión de *Spectrum* es «promover las artes fantásticas y proporcionar un escaparate anual para los artistas contemporáneos» y de algún modo toma el testigo de la revista francesa *Métal Hurlant* y de su versión estadounidense *Heavy Metal*, que difundieron las obras de los creadores más destacados del último tercio del siglo xx.

La reproducción masiva de temas fantásticos en cómics, libros ilustrados, portadas de discos y carteles contribuyó a su auge en la cultura popular, aunque su *boom* vino de la mano del cine y los nuevos medios audiovisuales desde finales del siglo xx como el videoclip, el videojuego o la publicidad (véase Arenas, 2006). De hecho Hollywood ha contado con el trabajo conceptual de numerosos artistas para desarrollar el estilo de la mayoría de *blockbusters* de nuevo cuño y largometrajes de culto. Hoy en día los nuevos mitos contemporáneos nacen en las ficciones audiovisuales encabezadas por las series de televisión, aunque en muchas ocasiones se trata de reciclajes y reinterpretaciones una y otra vez de los mitos «clásicos» del fantástico.

En España esta nueva cultura fantástica ha irrumpido con fuerza gracias a los formatos audiovisuales que se expresan a través de los medios digitales, constituyendo una parte esencial de la cultura popular actual. Sin embargo, todavía existe escasez de estudios académicos relevantes y los centros expositivos se ocupan del fenómeno con relativa indecisión.⁴ La bibliografía

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. (...) *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» (Clute y Grant, 1999: 339-340).

3. Echando una mirada atrás encontramos entre los premiados a los artistas más importantes de los últimos años y que destacan tanto por la calidad de su obra como por el impacto en otros creadores: desde Frank Frazetta a HR Giger, Alan Lee, Richard Corben y recientemente a Gerald Brom, entre otros menos conocidos. Nombres como Victo Ngai, Nicolas Delort, Theo Prins o Bill Carman, que figuran como galardonados hace poco, puede que no sean muy significativos en este momento pero liderarán las artes fantásticas en los próximos años.

4. Diversas exposiciones en España se han aproximado al arte fantástico desde ópticas diversas. El Museo Picasso de Málaga presentaba en 2012 *El factor grotesco*, una exposición de carácter internacional en torno al concepto de la fealdad en el arte. La sala Kubo-Kutxa de San Sebastián dedicó en 2014 una

centrada en lo fantástico desde el punto de vista artístico es reducida y son pocos los textos que abordan sus distintas problemáticas, acepciones y discursos. Para hallar libros relevantes debemos buscar fuera de España. En este sentido al pionero «moderno» de estos estudios, Marcel Brion y su ineludible obra *L'art fantastique* (1989), se le han sumado en la última década Walter Schurian y Werner Hoffman,⁵ que otorgan una visión plural a la fantasía y la desligan exclusivamente del espíritu romántico y simbolista para darle sentido pleno en el cambio de milenio y en la época actual, un mundo en continua transformación en el que la realidad está incesantemente en entredicho, aspecto sobre el que se fundamenta lo fantástico: «Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo» (Roas, 2001: 9). Esta labor ha servido también para que poco a poco se reivindicase al arte fantástico como disciplina independiente de la literatura y el cine, que hasta ahora han acaparado el interés académico e institucional. Quizá en los próximos años esta situación cambie gracias al desarrollo de tesis doctorales y trabajos de máster en el ámbito académico que pueden generar ensayos y artículos interesantes.⁶ Entretanto urge reivindicar a los artistas relevantes con mayor peso, que son célebres en círculos artísticos más reducidos como el mundo de las galerías, el coleccionismo y los museos,⁷ para darlos a conocer a las nuevas generaciones y a un público más amplio.

El caso de José Hernández (Tánger, 1944-Málaga, 2013) es sintomático pues se trata de uno de los artistas más relevantes del panorama internacional y el gran maestro del arte fantástico español —las palabras con las que Valeriano Bozal lo presenta, además de poner de relieve filiaciones reveladoras, subrayan su relación con lo fantástico tal y como lo entendemos aquí: «Lo cotidiano puede ser tenebroso y tanto más cuanto más cotidiano sea. Algunas pinturas de Paredes Jardiel presentan con intensidad lo siniestro, y lo siniestro es el tema de José Hernández» (2000: 506)—. De hecho Hernández es uno

de sus exposiciones al arte fantástico español, *La imagen fantástica*, exponiendo desde Goya a los artistas emergentes del siglo XXI.

5. Mientras la obra de Hoffmann *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst* (2010) aún no ha sido traducida al español, el libro de Schurian *Phantastische Kunst* (2005) cuenta con ediciones en numerosos idiomas gracias a la editorial alemana Taschen.

6. Se tiene constancia del desarrollo de estos estudios en universidades españolas, del mismo modo que ocurre en países como Francia, Italia y Croacia.

7. Existen algunos museos especializados en el arte fantástico, como el Panorama Museum de la ciudad alemana de Bad Frankenhausen, o el American Visionary Art Museum de Baltimore, aunque, según su fundadora Rebecca Alban Hoffberger, se dedica a un tipo de arte llamado «visionario» —y que en muchos aspectos comparte espacios estéticos y de significado con lo que nosotros llamamos «fantástico»—.

de los referentes del arte contemporáneo español en sentido amplio, pues recibió los máximos reconocimientos en el ámbito nacional como el Premio Nacional de Artes Plásticas (1981) y el Premio Nacional de Arte Gráfico (2006), así como numerosas distinciones relacionadas con el grabado y la bibliofilia en distintos países. Estos importantes premios y galardones los acumuló siendo fiel a sí mismo y desarrollando un estilo personal a contracorriente de las tendencias abstractas y pop que predominaban en España en los años sesenta y setenta.⁸ Su legado constituye una de las más atractivas aportaciones al arte fantástico de las últimas décadas.⁹

Varios factores convierten a Hernández en un artista singular pues crea y desarrolla una original poética que no abandonará durante su larga trayectoria profesional a lo largo de cinco décadas. Su coherencia y fidelidad a su propio arte le hacen único en el panorama artístico español. Si bien es cierto que son muchos los artistas que han flirtado con temas fantásticos o han dedicado alguna de sus series a ciertos asuntos mágicos o perturbadores —casos tan variados como el Antoni Tàpies del grupo Dau al set, su compañero Joan Ponç, los fotógrafos Joaquim Pla Janini o Joan Vilatobà, o las pintoras Ángeles Santos y Remedios Varo, por poner algunos ejemplos—, en el caso de Hernández lo hizo desde los inicios hasta sus últimos trabajos. Su continuidad y reafirmación en esta vía expresiva es significativa insertándose plenamente en una concepción de «lo fantástico» que se construye a partir del conflicto de lo real y lo imposible y plantea «una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real» (Roas, 2011: 46). De este modo sus figuras, espacios, personajes y objetos, no se pueden explicar de forma razonable, no obedecen por tanto a las leyes que rigen el mundo real y suponen puntos de anclaje para adentrarnos en el personal universo de José Hernández. Sus postulados artísticos no variarán y se mantendrán de manera consistente a lo largo de los años, transitando desde fases creativas juveniles más figurativas hacia la reducción alegórica.

Los años setenta suponen el momento clave en la conformación de su lenguaje expresivo integrando los saberes del arqueólogo que bucea en el pasado, la perspicacia del cronista para analizar el entorno y desvelar las verda-

8. En palabras de Valeriano Bozal: «Durante el período 1959-1970 se configuran con precisión una serie de tendencias estilísticas en el arte español contemporáneo. El informalismo (...) es la dominante, pero no la única. Con el informalismo, en ocasiones como una alternativa que no llega a tener excesivo desarrollo, la que solemos llamar “nueva figuración” (...). Si la nueva figuración no llega a consolidarse, salvo en la actividad personal de algunos artistas, no sucede lo mismo con el realismo, realismo social en algunas ocasiones, realismo próximo al *pop art*, pero con un marcado sentido crítico» (2000: 372).

9. Organizadas por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana se celebraron en 2015 exposiciones en Valencia y Madrid que reivindicaban la trayectoria del artista.

des ocultas, y la habilidad del artista para trasladar su incisiva mirada a la obra de arte. Hernández trabajó incesantemente durante estos años en pinturas de gran formato, en obras gráficas y en series de dibujos, generando una suerte de gabinete de curiosidades posmoderno, con objetos raros y exóticos, fusionando *animalia*, *vegetalia* y *mineralia* —mezcla que ya el citado Brion considera elemento sintomático del arte fantástico: «Dans le royaume des monstres, la variété de combinaisons possibles tirées des différents règnes de la nature, semblait infinie, et relevait encore de l'insolite» (1989: 33)—. Desarrolló así su arte fantástico de cuño propio, barroco y visionario, que describe la angustia existencial de una época, el estado de descomposición del sistema social oprimido por la dictadura en los años de agonía del régimen de Franco. En este contexto se forjan sus damas y hombres de pasado glorioso, políticos, militares, aristócratas y religiosos, monstruos decadentes acompañados de extraños animales, de vejez arruinada, deformados y caducos en espacios claustrofóbicos. Se observa esta iconografía lúgubre en muchas de las pinturas de este periodo como *Privilegios deshidratados* (1978), *Los estrategas* (1978), *Lugar de afligidos* (1978) o *Dura el tránsito* (1981). Precisamente este último título alude a una característica que presentan muchas de sus figuras, en tránsito hacia otro mundo, o bien procedentes de otra dimensión. Son lugares en los que se manifiesta un crecimiento orgánico espeluznante, enfermizo y vírico, de manera inquietante. Espectros y arquitecturas en ruinas dominan también su producción gráfica del período como se aprecia en *Guerra II* (1975), *Guardián de espectros* (1975), *Bethel* (1977) o la carpeta *Bacanal* (1975), realizada a partir de cinco poemas de Luis Buñuel en la que queda de manifiesto la proximidad estética y espiritual entre ambos creadores, retomada años después con la ilustración del guión inédito de Buñuel para adaptar al cine la novela de Joris-Karl Huysmans *Là-bas* (1991).

A partir de los años ochenta su obra experimenta una reducción simbólica y compositiva importante. Sus trabajos se irán alejando progresivamente de las visiones apocalípticas y de las figuras espectrales anteriores, renunciando a la complejidad escenográfica y a la crítica social que encerraban sus composiciones. Hernández desarrollará entonces una investigación intelectual explorando la esencia de los orígenes del arte y la arquitectura. En esta época el concepto de *vanitas* estará muy presente en sus obras, la idea de insignificancia, vacuidad, inutilidad de los placeres mundanos frente al irremediable destino de la muerte. Aparecerán creaciones con títulos como *Finis gloriae mundi* (1983) o *In ictu oculi* (1985), inspirados en la iconografía barroca de la muerte. Bodegones con objetos orgánicos e inorgánicos, animales y plantas

que intercambian sus formas, huesos, cráneos, larvas, insectos, máscaras, velas, libros... El simbolismo críptico acompaña a estas figuras que se hallan en construcciones espaciales definidas, más lineales y con estructuras geométricas que recuerdan a antiguos pergaminos, acompañados en ocasiones por instrumentos de medición, líneas y ángulos como en *Pleamar V* (1990). Los elementos arquitectónicos se representan en eterna soledad y las puertas y muebles adquieren significación enigmática. Pese a que su colaboración con el mundo del teatro será muy fructífera, realizando varios trabajos al año, seguiremos encontrando imágenes de gran impacto en pinturas más recientes como *El sueño anclado* (2004), evocando los misterios que se ocultan tras las puertas y estancias en penumbra o *La hydra* (2002), con la criatura demoníaca de la mitología griega.

Hernández se formó de manera autodidacta y no tuvo formación académica. En su Tánger natal se inspiró en lecturas de temática artística y literatura fantástica, y se interesó por lo exótico y la arquitectura árabe. Fue una ciudad que dejaría honda huella en su espíritu juvenil y un recuerdo imperecedero. Metrópoli cosmopolita, multiétnica y pluriconfesional, en Tánger conoció a artistas, escritores y cineastas, como Francis Bacon, Luis Buñuel, William Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Orson Welles, entre otros, y a su mentor artístico, Emilio Sanz de Soto, polifacético intelectual y descubridor de valores que intuyó ya en 1960 el genio del joven José. Al llegar a Madrid en 1964 entró en contacto con el pintor José Paredes Jardiel quien le introdujo en las técnicas pictóricas clásicas, que luego iría desarrollando a su manera, aunque su mejor escuela, decisiva en su formación, fue el Museo del Prado, a través del estudio de las técnicas de los antiguos maestros del arte occidental: el Bosco, Brueghel, Durero, Rembrandt, Velázquez, Goya...

Nos encontramos ante un polifacético autor capaz de elaborar y plasmar un imaginario subyugante con minuciosa precisión artesanal, como un calígrafo u orfebre de refinada técnica, que entronca con la tradición del arte europeo de siglos pasados como el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo y el Surrealismo, en su faceta más misteriosa. Es su pasión por el oficio del pintor, del grabador y del dibujante, así como el obligado dominio de la técnica lo que le acerca a los maestros antiguos. Versátil e inquieto, Hernández desarrolla un original estilo gráfico y pictórico que nace de la reflexión y observación crítica de la realidad, una visión pesimista en la que lo decadente, el inexorable paso del tiempo, la soledad o la decrepitud, ocupan un lugar privilegiado. Es sin duda un universo perturbador, trágico y grotesco, poblado por figuras en descomposición o que se metamorfosean, por monstruos y extra-

ños seres mutantes que circulan por estancias y espacios degradados, en arquitecturas palaciegas de otra época, impregnadas por una atmósfera teatral y melancólica: «Nos da la sensación de que Hernández está jugando con un “revival” de la poética de las ruinas, un moderno Piranesi» (Bozal, 2000: 508).

Este cosmos fantástico se despliega a través de un lenguaje plástico propio en el que el dibujo ocupa un papel esencial, pues desde temprana edad, antes incluso de pintar, dibujaba incansablemente. El dibujo constituye de este modo la parte central de su trabajo, desarrollado a través de diversas técnicas y formatos, siendo la pintura al óleo y el grabado al aguafuerte, sus dos campos de expresión predilectos. Y es que para Hernández la técnica no sólo es un simple vehículo sino la base de su sensibilidad creativa y quehacer artístico. Pese a que Hernández se considera pintor, la obra gráfica complementará a la obra pictórica, el grabado será el contrapunto a la pintura, serán dos actividades indivisibles. Desde 1967 se introdujo en las técnicas del grabado, compaginando la estampación con la pintura. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, admitía la importancia de ambas disciplinas: «nótese que cuando digo pintura digo también grabado, por ser estas dos actividades, en mi caso, inseparables y, por inseparables, complementarias. Varía el soporte técnico, pero no la objetivación creativa» (Hernández, 1989: 11). Hernández combina ambas artes como un alquimista para generar registros visuales que tienen que ver con su mundo interior y con las interpretaciones gráficas de sus referentes artísticos y literarios.

El gran compañero de viaje en la aventura artística de José Hernández ha sido la literatura: como inspiración primero y después colaborando en la edición especial de algunas de sus fuentes de inspiración favoritas: Arthur Rimbaud, James Joyce, Jorge Luis Borges, o Franz Kafka, entre otros, autores que ya conocía gracias a la lectura minuciosa de sus libros. En palabras de Valeriano Bozal:

La pintura se hace cada vez más narrativa y más literaria. Como si el artista hubiera perdido toda contención, pasa de Poe a Lovecraft y se instala en la novela negra victoriana. En ese momento lo tenebroso cotidiano es excesivo y, así, más curioso que terrible, más pintoresco que dramático. La vanidad de las glorias del mundo, incluido el ser humano como máxima expresión de tal gloria, es demasiado evidente como para que la prédica nos afecte (2000: 509).

En los años setenta releía varias veces al año los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont y estaba fascinado por su poesía perversa y convulsa, así como por el alto voltaje de su escritura. El otro gran referente literario es *La*

Metamorfosis de Kafka con quien traza un discurso paralelo en su obra hasta el punto de homenajearle ilustrando una edición del libro (Círculo de lectores, 1986) que constituye a la postre una de las más sobresalientes versiones. En esta misma edición escribe el artista: «*La metamorfosis* de Franz Kafka fue una de mis primeras lecturas de adolescente y la que sin lugar a duda causó mayor efecto en aquel joven pintor apenas iniciado. Este mágico encuentro me produjo la sensación reconfortante de haber, al fin, hallado a alguien que sabía de mi malestar, de mis ansias por ser comprendido, alguien con quien dialogar; en definitiva, alguien en quien confiar. Esta sensación deja en mi una huella profunda, pues era evidente que no estaba yo tan solo y desamparado como creía» (Hernández, 1986: 146). Kafka fue el detonante para que Hernández diera rienda suelta a su imaginación y desarrollara su inquietante universo fantástico, el que el escarabajo nos remite al derrumbe de la realidad y del mundo. Especialmente en la obra grabada de Hernández es donde la influencia literaria tiene mayor peso, y el género fantástico predomina, para desarrollar imágenes que vigorizan los textos de: Ángel González (*Ópera*, 1971); José Miguel Ullán (*Bethel*, 1977); James Joyce (*Giacomo Joyce*, 1980); Arthur Rimbaud (*Une Saison en Enfer*, 1981); Gustavo Adolfo Bécquer (*Miserere*, 1984); Ryunosuke Akutagawa (*Rashomon*, 1986) o Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1992).

Intensa es también su relación con el teatro, la ópera y el cine, integrando las artes para diseñar escenografías y vestuarios en obras de Federico García Lorca, Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Francisco Nieva o Carlos Saura. Desde 1973, Hernández realizó bocetos, dibujos, detalles de construcción de decorados, diseños de vestuario, de máscaras, de trastos, carteles y programas, en diálogo abierto con directores, autores y actores, que encontraron así su mejor forma de expresión. Relevante fue su trabajo en la adaptación de títulos emblemáticos del teatro clásico español como *Don Juan Tenorio*, *Entremeses*, *La vida breve*, *El príncipe constante*, *Así que pasen cinco años* o *Pelo de tormenta*, transfiriendo el texto a la imagen y después al espacio escénico. Respecto a su faceta como cartelista Francisco Nieva comenta: «Los carteles teatrales de Hernández son hoy toda una exquisitez, que persiguen los coleccionistas; por su tipo de letra, por su encuadre o *mise en page*, por su género de simbología y su publicitario impacto. Es decir que, la incorporación de Hernández al teatro es un acierto total, comparable al de Picasso y al de Dalí, cuya vocación teatral se sumó y unió indisolublemente a la pictórica» (Nieva, 2008: 20).

En ocasiones se le ha descrito como surrealista, una confusión, como decíamos al inicio del presente texto, relativamente frecuente en el estudio de

lo fantástico; otro artista de lo extraño como Carlos Mensa vivió los mismos trasvases de sentido:

La obra de Carlos Mensa, aunque haya sido considerada surrealista, está muy lejos de coincidir con la conocida definición de André Breton (...). Desde el principio es evidente que su pintura es alusiva y tan organizada, que su ideal está más cercano a la obra de Magritte y Delvaux, ninguno de ellos era totalmente surrealista, que, por ejemplo, al sensacionalismo caprichoso del sueño loco de Dalí, a la visión introspectiva de Tanguy o a la danza de la vida de Miró (Robin Skelton, 1973, citado en www.carlosmensa.com).

En cualquier caso, José Hernández no se identificaba con la etiqueta de «surrealista»: «No me autodenomino surrealista en el sentido de que nunca me he sometido voluntariamente a ningún dictado ni a ningún manifiesto, sino que he ido, como se suele decir, un poco a mi aire; sueño dormido, como es natural, pero también despierto» (Hernández y Robles, 2014). Esta opinión es también corroborada por Pilar Pedraza al hablar de la pintura de Hernández y su carácter nostálgico: «El surrealismo es grupo de activismo del espíritu, con manifiestos, mentores intelectuales y musas; él es solitario, anacoreta devorado por el vicio de la perfección. Cultivada en la soledad y el sueño, su pintura tiene la vigencia y la juventud del artista amante de su oficio, que sabe escuchar sus ruidos y músicas internas. Están en su vocabulario y en el de quienes se han ocupado de él las palabras “mancha”, “veladura” o “claroscuro”, es decir, lo propio de todos los que pintan o han pintado al óleo, pero en él vienen a cuento especialmente por un preciosismo artesanal desdeñado por el arte moderno e ignorado por la cultura de masas, que ha cambiado el óleo por los acrílicos, los pinceles por la tecnología digital y está a punto de devorar también el cine analógico» (Pedraza, 2015: 35).

En este sentido pese a que Hernández ha sido vinculado por la crítica con otros artistas españoles adscritos a la figuración mágica como Eduardo Naranjo, Vicente Arnás, Luis Sáez, Dino Valls o José Viera, tiene más sentido relacionarlo con los artistas del arte fantástico centroeuropeo como Ernst Fuchs, Mati Klarwein, Dado, HR Giger, Zdzislaw Beksinski...¹⁰ que proyectan universos propios e imaginarios perturbadores y grotescos. Todos ellos merecen un estudio en profundidad a través de exposiciones o ensayos que nos permitan acercarnos a la enorme dimensión de sus trabajos y al influyente

10. Salvo HR Giger ninguno de estos artistas ha contado con una exposición relevante en España, siendo desconocidos para el público español.

legado que han dejado y deberían incluirse en una Historia del Arte Fantástico moderno, un lugar en el que José Hernández ha conquistado su merecido espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, Carlos (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*, Valdemar, Madrid, pp. 147-180.
- BRION, Marcel (1989): *L'art fantastique*, Albin Michel, Rennes.
- BOZAL, Valeriano (2000): *Arte del siglo xx en España*, vol. II: *Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa, Madrid.
- CLUTE, John, y John GRANT (1999): *The Encyclopedia of Fantasy*, St. Martin's Griffin, Nueva York.
- HERNÁNDEZ, José (1986): «Homenaje a un maestro», en Franz Kafka, *La metamorfosis*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- HERNÁNDEZ, José (1989): *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- HERNÁNDEZ, Pablo, y Pablo ROBLES (dirs.) (2014): *José Hernández In memoriam*, Wonderturner, España.
- HOFMANN, Werner (2010): *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, Hirmer Verlag, Múnich.
- KAFKA, Franz (1986): *La metamorfosis*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- NIEVA, Francisco (2008): «El teatro mágico de José Hernández», en *José Hernández y el teatro: 1973-2007* [Catálogo de exposición], Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, p. 20.
- PEDRAZA, Pilar (2015): «José Hernández, el deconstructor», en *José Hernández* [Catálogo de exposición], Consorcio de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, p. 35.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SCHURIAN, Walter (2005): *Phantastische Kunst*, Taschen, Colonia.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires.

DESDE LA CONTORSIÓN DE LA REALIDAD A LO SINIESTRO: EL INCÓMODO HIPERREALISMO DE MANIQUÍES, MUÑECAS, EFIGIES Y FIGURAS DE CERA

ROBERTA BALLESTRIERO

University of the Arts, London.

The Gordon Museum of Pathology, London

robin_hoodwax@yahoo.co.uk

Recibido: 01-04-2016

Aceptado: 28-11-2016



RESUMEN

La ceroplástica puede ofrecer obras muy realistas y fuertemente emocionales, suscitando sensaciones que pueden ir desde la adoración a la repulsión más absoluta. Precisamente en esta dualidad radica la cercanía de la escultura en cera a los efectos de lo fantástico: esta escultura a menudo juega con una apariencia de verosimilitud que, al contrastar la realidad con lo imposible —por mucho que lo parezcan, las estatuas no pueden estar vivas—, genera esa inquietud que se vincula a lo fantástico. Presente a menudo en la literatura, este arte suele asociarse con el concepto del doble inquietante, el *Doppelgänger* del cual hablaba Freud, subrayando el tipo de respuesta psicológica que la ceroplástica provoca en el espectador. Así, podemos argumentar que el vínculo entre la escultura en cera y lo fantástico se puede explicar desde las categorías estéticas de lo siniestro y la idea de *Valle inquietante* acuñado por Masahiro Mori.

PALABRAS CLAVE: Ceroplástica, figuras de cera, arte fantástico, doble, *Uncanny Valley*.

ABSTRACT

Ceroplastics can offer very realistic and strongly evocative works, arousing sensations that can range from adoration to absolute repulsion. Precisely in this duality resides the proximity of the wax sculpture to the effects of the fantastic: this medium often plays with a semblance of verisimilitude, contrasting reality with the impossible —however much it may seem, the statues can not be alive—, that generates uneasiness that links to the fantastic. Often present in literature, this art is usually associated with the concept of

the unsettling double, the *Doppelgänger* of which Freud talked, emphasising the type of psychological response that ceroplastics provoke in the viewer. Thus, we can argue that the link between wax sculpture and the fantastic can be explained from the aesthetic categories of the sinister and the idea of the Uncanny Valley coined by Masahiro Mori.

KEY WORDS: Ceroplastics, waxworks, fantastic art, double, *Uncanny Valley*.



Non tacerò ancora che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti colori, onde, nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo, fanno le carnagioni, i capegli, i panni e tutte l'altre cose in modo simili al vero che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito e le parole.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), cap. IX

Como subrayaba Vasari en el siglo XVI, parece que a las figuras de cera sólo les falta un aliento de vida, el espíritu y las palabras. El poder de sacudir al observador, de complacerlo o molestarlo como ninguna otra manifestación figurativa es, probablemente, el elemento que más claramente permite vincular la ceroplástica a la inquietud generada por lo fantástico cuando lo considerado imposible choca con una cierta idea de lo que es la realidad.

1. LA BLANDURA Y LA AMBIGÜEDAD DE LO FANTÁSTICO

La cera ha sido el material idóneo, por excelencia, para la realización de ex-votos. Didi-Huberman ha realizado uno de los análisis más interesantes sobre las ofrendas votivas y sobre el hecho de que sean habitualmente materiales blandos, como la cera, y más ocasionalmente, papier mâché, arcilla, madera blanda o plata repujada; para comprender este privilegio hay que entender «los juegos simbólicos y fantasmales, temporales y figurales de la *plasticidad*» de estos médiums cuando se trata de ligar ofrenda y cuerpo (2007: 34). Para este autor la cera es un material dotado de una plasticidad que por sí misma está predestinada a la fabricación de *imágenes*.

No es ningún misterio que la característica más peculiar de la cera sea su versatilidad y la posibilidad de transformarse constantemente,¹ el concepto de *plasticidad* del que Didi-Huberman habla se aplica en los campos más distintos, y no sólo en los devocionales. Sin embargo en este campo el autor comenta que

la cera permite alargar, y también construir, el tiempo del voto: se adapta plásticamente a los sufrimientos y a las oraciones, y puede cambiar cuando varían los síntomas y los deseos. (...) La cera, como material para cada *plasticidad*, se presta perfectamente a cada *labilidad* del síntoma que el objeto votivo intenta mágicamente englobar, sanar, transfigurar. La cera aparece y desaparece; puede constantemente reaparecer fijándose en nuevas figuras orgánicas. Es polivalente, reproducible y metamórfica, exactamente como los síntomas que esa tiene la función sea de representar sea de conjurar (2007: 39-40).

En el ámbito religioso la cera desarrolla un papel importante especialmente por su procedencia. Material orgánico creado por las abejas, huele y reacciona a los cambios de temperatura sudando y agrietándose como la piel humana. Éstas, más sus posibilidades metamórficas, la rinden atractiva y repulsiva al mismo tiempo, perfecta para custodiar las esperanzas y plegarias de los fieles que la eligen para la creación de ex-votos. La cera contiene algo sobrenatural, místico que fascina y atrae, se pliega dócilmente a las voluntades del creador que la moldea y transforma y, como añade Didi-Huberman, «su plasticidad deriva, de la “vida” que le confiere el simple calor de las manos» (2007: 43).

Las particulares características físicas y químicas de la cera y la posibilidad de que se pueda añadir materiales orgánicos como pelo, uñas y dientes hace que la cera contenga algo sobrenatural, místico, religioso y mágico, una ambigüedad muy conveniente para la construcción de imágenes fantásticas. De entrada, porque, como dice Marcel Brion en su texto de referencia sobre el arte fantástico —*L'Art fantastique* (1961)—, es una constante en este tipo de representación la ambigüedad entre elementos y reinos de la naturaleza: «[en referencia a algunos de los grabados más conocidos del artista renacentista Wolf Huber] Le monde mineral n'a pas encore acquis sa forme définitive; il

1. Características como la blandura, la transparencia, el hecho de que se pueda teñir y que sea económica y fácil de conseguir, hicieron que la cera fuera un material largamente utilizado en distintos campos. Sin embargo, el antiguo arte de la ceroplástica, o modelación en cera, ha sido a menudo considerado como un «arte menor». Además, el riesgo de que las obras se deterioren con los años, el hecho de que necesiten la protección de escaparates de cristal y que el material se pueda fundir y reutilizar nuevamente hacen que a menudo se defina éste también como un «arte efímero».

est plastique et mobile; on l' imagine capable d' étonnantes métamorphoses, comme d' imiter des formes des homes et d' animaux» (1989: 15).

El hecho de que la cera se pueda quemar explica, además, la amplia utilización de imágenes de cera en rituales mágicos a menudo con fines destructivos; recordemos con este propósito las muñecas vudú, para la cuales se emplean también otros materiales. Estas piezas con fines esotéricos se utilizaban ya desde la antigua Grecia y se ponen de moda hasta la introducción de la fotografía.² Esta asociación entre la ceroplástica y el pensamiento mágico, relegado a la superstición y a la consideración de elemento disruptivo —por sobrenatural— en el mundo racionalista erigido a partir de la Ilustración, es el segundo elemento que explica la clara cercanía con lo construcción de la imagen fantástica: «lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible. Y la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real» (Roas, 2011: 45).

2. UN RELATO SOBRE LA REPUGNANCIA FANTÁSTICA: LAS FIGURAS EN CERA EN EL IMAGINARIO LITERARIO

La desaparición de la ceroplástica artística se debe al cambio de gusto y de actitud hacia las obras de cera: en los siglos XVII y XVIII se reconocía sin duda la capacidad artística del escultor, mientras que en el siglo XIX ocurre, a menudo, que los retratos en cera sean llamados muñecos (Gatacre y Dru, 1977: 623).

Las figuras de cera crean una proximidad perturbadora con el modelo representado como si de alguna manera el alma del retratado se hubiera quedado pegada a la piel de un material demasiado «orgánico», quizá demasiado humano. Maniqués, autómatas, esculturas con movimiento, parecen obedecer a un mecanismo secreto, a una fuerza oscura y malvada que anima sus movimientos. La sugerencia de este poder dio lugar a numerosos relatos y cuentos dónde estos seres artificiales eran confundidos con seres vivientes.

2. La cera, de todas formas, no es utilizada sólo en magia. Sus características de pureza la llevan a ser empleada también en la liturgia. Por otro lado, hay que subrayar que el arte de la ceroplástica se ha desarrollado estéticamente de forma distinta en diversos lugares de Europa. Fue utilizado y propulsado por la religión católica, como arma de propaganda cristiana, en España, Italia, Francia y Portugal a través del uso de ex-votos y para custodiar reliquias, mientras que, en un país protestante como Inglaterra, por ejemplo, ha sido principalmente empleado para la realización de efigies funerarias y museos de cera. Sin embargo, la predisposición a un arte de tendencia macabra hace que los más hermosos e interesantes resultados, en la mayoría de los países europeos, se hayan obtenido sobre todo en el campo de la modelación anatómica. Aunque teniendo en cuenta las enormes diferencias estilísticas entre las colecciones anatómicas italianas, españolas y nórdicas, destacando las hermosas, delicadas e incruentas ceras de La Specola de Florencia, frente a los brutales y despiadadamente veristas modelos británicos.

Tal y como indican los estudios de Otto Kurtz y Ernest Kriss, ya desde la Antigüedad se conocía en la cultura griega la fascinación por estas figuras artificiales de seres humanos a través de celebradas y conocidas anécdotas que tienen que ver con la potencia ilusionista de las obras de arte, sobretodo de las esculturas. Para estos autores se trata de una actualización de las antiguas leyendas sobre el artista mítico y su capacidad para crear vida y movimiento a través del *poder de las imágenes*.³ Desde entonces, esta ficción no ha dejado de inspirar el imaginario simbólico de literatos y filósofos. Entre estos relatos destacan llamativamente aquellos que hacen referencia, en concreto, a las figuras de cera, imágenes tan realistas que ponen en funcionamiento mecanismos siniestros suscitando en el espectador los sentimientos más ocultos sin dejarle indiferente. Es decir, poniendo de manifiesto lo fantástico a través de la fricción entre la realidad convencional de una realidad en la que una figura de cera no debería resultar casi viva.

Por ejemplo, en uno de sus relatos cortos más sorprendentes inserto en *Gog*, Giovanni Papini, cuenta la historia del Duque Hermosilla de Salvatierra, último descendiente de una de las más gloriosas familias de la vieja Castilla, que tenía en uno de sus palacios una sala dedicada exclusivamente a las estatuas en cera de todos sus antepasados. El Duque, orgulloso de su linaje, enseña cinco siglos de su historia familiar al protagonista del cuento sin percibir, absolutamente ciego, la reacción de desagrado y espanto que provoca en su invitado:

En verdad, muchas de aquellas lívidas máscaras se habían deformado por efecto del calor y del tiempo y se habían vuelto todavía más espantosas. Algunas bocas contraídas parecía que hiciesen burla tras las espaldas del Duque. Los ojos de cristal, entre los mechones de las pelucas desteñidas, se habían hecho estrábicos a fuerza de contemplar, durante siglos, la nada. Alguna nariz había desaparecido, alguna oreja se había agrietado o había caído. Los vestidos, casi todos bellísimos, se hallaban cubiertos de polvo y mordidos por la polilla. El Duque parecía no darse cuenta de nada (1962: 350).

Desde siempre es notoria la repulsión o perplejidad que a menudo suscitan las figuras en cera entre los espectadores. Son, por decirlo de alguna manera, «objetos» realizados en un material que siempre asociamos con el terror, el engaño y la muerte, en definitiva, con el malestar que provocan los cadáveres y las momias como protagonistas de escenografías engañosas, lugares de

3. Véase Freedberg (1992), especialmente el capítulo 9: «Verosimilitud y semejanza: de la montaña sagrada a la figura de cera» (pp. 229-284).

memoria y de olvido terroríficos, temas frecuentes en el imaginario relacionado con lo fantástico —«El mundo de los no-muertos retoma sus derechos, y junto con él, lo fantástico» (Todorov, 2009: 45)—. En este sentido, el pensador y ensayista español Ortega y Gasset, precisamente en un texto donde se analizan las características del arte de vanguardia a comienzos del siglo xx, *La deshumanización del arte* (1925), sostiene que las figuras humanas en cera producen una peculiar perturbación, que solo ellas suscitan en el observador:

Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro (1994: 33).

Este texto refleja a la perfección la ambivalencia que provocan estas imágenes, situada claramente en el terreno de lo fantástico: demasiado «vivas» para que las tomemos por estatuas distantes y alejadas de nosotros, demasiado «muertas» para tranquilizar nuestro espíritu en su contemplación. Sin embargo Ortega y Gasset responde como un individuo de su época ya que esta «peculiar perturbación» frente a las figuras de cera no siempre se ha producido. Tiene una historia y la actitud hacia los museos y las obras de cera en general ha cambiado según los siglos y las fluctuaciones del gusto artístico. Así, en el siglo XVIII el escritor inglés James Boswell (1740-1795) en su *London Journal*, el 3 de julio de 1763, encontró divertidas las imágenes que a otros llenaban de pavor, señalando con ello la intuición de la proximidad entre lo siniestro y lo cómico: «Esta tarde he ido a ver las famosas figuras de cera de Mrs Salmon en Fleet Street. Es una excelente exposición dentro de su género, y me ha divertido bastante durante un cuarto de hora». Autores clásicos relacionados con el estudio de lo fantástico como Louis Vax, dice: «No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico. Los maniqués, retratos animados y *robots*, seres ambiguos que participan, a la vez, de la máquina y del hombre, figuran en las tiras humorísticas ilustradas al mismo tiempo que en las narraciones terroríficas. El espanto, de la misma manera que lo cómico, se origina con frecuencia en una contaminación de lo viviente y lo inanimado» (1973: 16).

Por otra parte, James Boswell se expresa como un hombre del siglo XVIII, cuya fantasía no había sido todavía encendida por la sensibilidad

romántica y, por lo tanto, era capaz de reaccionar con humor frente a estas imágenes. Durante el siglo XIX, esta situación cambia drásticamente, en paralelo al desarrollo del concepto del «doble» —motivo decimonónico tradicionalmente fantástico: «Es conocida la aterradora fascinación que llegaron a ejercer las famosas personalidades dobles del siglo pasado» (Vax, 1973: 28)—, y la atmósfera se impregna de verdadero sentimiento de horror por estos museos. De esta manera, podemos entender la reacción, por ejemplo, del novelista francés J. H. Champfleury (1821-1889), que tan solo un siglo después, sostiene que el Museo de Cera pertenece a un tipo de espectáculos que *corrompen y convierten en malos* a los espectadores:

Nos turbamos entrando en aquellas salas, se piensa en el crimen, en el asesinato. Es un espectáculo como el de la Morgue o el matadero (...). Abandonados los sujetos bíblicos, no preocupándose ya del rey y de los emperadores. Nuestros museos de ceras habían terminado por ser la gaceta de los tribunales de pie, tamaño natural y vestidos coloreados. Era la consagración del delito, los que no pudieron ir a la Barrière Saint-Jacques, encontraban en la exposición al criminal con su cabeza. Los que no habían leído los resúmenes del juicio, asistían al delito, reconstruido y muy parecido (citado en Praz, 1977: 550).

Champfleury, afirma, además, que las figuras de cera dan miedo porque se parecen a los cadáveres. Y hablando de la sala del museo en la que está representada la Corte de España en una mesa dramáticamente iluminada por una vela, añade: «Nunca he visto algo tan lúgubre. Los personajes parecían haber estado tomando venenos durante un mes entero» (en Praz, 1977: 550).

Algunas veces, de hecho, el retrato de cera, por este exasperado realismo, se utiliza para dotar a los recuerdos de los muertos de un carácter de inmortalidad en el ánimo de los vivos que conduce a situaciones de auténtico delirio: «Lady Godolphin, hija de Sarah, duquesa de Marlborough, adoraba al comediógrafo William Congreve (del cual parece ser que tenía un hijo), el marido toleró la relación y tras la muerte de Congreve, que también él lloró, permitió a la mujer tener una imagen suya en cera cada día como huésped en la mesa, y de noche en su cuarto, y le hablaba, y hasta se preocupaba de hacerle ungir las piernas con linimentos para la gota de la cual sufría en vida» (Boswell en Praz, 1977: 558).

Estas costumbres tan macabras parecen magia, brujería, según Mario Praz, el cual no excluye otros casos en la literatura decadente como el que se cuenta en las páginas de *Monsieur Vénus* (1884), de Rachilde, donde la neurótica Raoule tiene en casa una estatua de cera que representa a su amante di-

funto, con algunas partes (dientes, uñas, pelo) arrancadas del mismo cadáver, por si no era suficientemente macabro el hecho de tener una figura de cuerpo presente en el salón. Era una forma como otra cualquiera, desde luego bastante siniestra, de detener la muerte, para engañarse a sí mismo creyendo que podía mantener para siempre con vida a las personas amadas; era, en sustancia, lo que se buscaba en otro tiempo con el embalsamamiento para evitar la corrupción del cuerpo. Hubo un periodo, de hecho, en el que se creía que la verdadera muerte llegaba con la descomposición del cadáver, cuanto más se retrasaba ésta, más existía dentro del cuerpo alguna esperanza de vida.

Las imágenes en cera, precisamente debido a su gran parecido con el modelo, se utilizarán, sobre todo en la literatura, para crear engaños, errores de personas o hasta para llevar a la locura y a la muerte, a través de crueles puestas en escena que a menudo ofrecerán fecundos temas para lo fantástico, siempre cercano a la ambigüedad entre lo vivo y lo muerto.

Engaño de los sentidos, ilusionismo exacerbado, por ejemplo, que ya encontramos en el truculento drama *La Duquesa de Amalfi*, de John Webster (1613), preludio de las novelas góticas del siglo XVIII, donde las figuras en cera son utilizadas de manera cruel para atormentar a la Duquesa. El perverso hermano Ferdinando se alegra por la buena consecución del engaño: «Muy bien, exactamente como quería. (...) Estas figuras no son más que estatuas de cera, modeladas por aquel perfecto maestro que es Vincenzo Lauriola, y hasta ella los ha tomado por verdaderos cuerpos humanos [se refiere a los seres amados de la Duquesa]».

El artífice aquí mencionado, Vincenzo Lauriola, es un personaje inexistente, fruto de la fantasía de Webster (Bergeron, 1978: 334), pero, sin duda, su caracterización podría responder a alguno de los grandes artífices en cera que existían en la Inglaterra de su época. De hecho, en su relato probablemente Webster estuvo influido por la costumbre presente en Inglaterra desde el siglo XVI de colocar en la Abadía de Westminster imágenes de cera o madera de los soberanos y de insignes personajes con sus vestimentas de gala. Dichas imágenes se transportaban encima del ataúd, sobre un carruaje, por las calles de Londres, y la efigie más reciente que Webster pudo ver fue la del príncipe Henry, que murió el 6 de noviembre de 1612.

También la Abadía de Westminster, como los museos de cera, sufrió un cambio de actitud en la estima de los espectadores. Lejos del respeto y maravilla que suscitaron en tiempos sus efigies funerarias, ya a finales del siglo XVIII, por ejemplo, Horace Walpole, cuarto conde de Oxford, habla sarcásticamente de «marionetas de cera». Por otra parte, Joseph Nollekens, escultor

inglés, y uno de los fundadores de la Royal Academy de Londres, carga la mano exclamando: «Me pregunto por qué conservan tales cosas... ¡Dios mío, no deberían tener estos cachivaches en la Abadía!» (Nollekens, en Harvey & Mortimer, 1994: 27). De hecho, un informe del 26 de mayo de 1841, aprobado por el deán, recomienda que «todas las efigies de cera sean eliminadas de la Consistory Court, y también el Cofre con Cabezas, etc., al tiempo que se propone no sean enseñadas al público». Toda precaución es poca frente a las «perniciosas» sensaciones que pueden provocar estas imágenes y, en el mismo informe, se insiste en que estas figuras tenían que ser guardadas bajo llave. Un año después, como cuenta una guía turística de la Abadía, todas las efigies ya habían desaparecido de la vista del público (Harvey & Mortimer, 1994: 27).

Si las estatuas de cera, para la mayoría de los espectadores, pierden su atractivo, su fascinación cuando son contempladas en un entorno real, éstas parecen encontrar, sin embargo, una estupenda acogida en la literatura gótica y, por extensión, en el imaginario fantástico; ciertamente, son figuras extremadamente convenientes para crear engaños, escenas de alta tensión emocional y situaciones que ponen en crisis la percepción de la realidad de sus protagonistas: «La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real» (Roas, 2001: 24).

Sin embargo, ninguna de las novelas goticas puede superar la extrañeza que provoca el relato de Papini; la repugnancia que sentimos ante el delirio del Duque de Hermosilla de Salvatierra viviendo, como un muerto mas, entre las figuras de sus antepasados, como él mismo manifiesta con orgullo: «Ninguna otra familia en el mundo ha tenido este pensamiento. Los Salvatierra son los primeros, no sólo en la guerra, sino en el culto a los muertos. Yo no estoy nunca solo. (...) aquí encuentra usted la copia fiel de la vida. Dentro de estas paredes aparecen cinco siglos de vida conservada de un modo visible» (1962: 350). Cinco siglos de historia, un lugar de memoria que, como añade el duque, *no es su casa, es el albergue de sus antepasados*, mientras que para el protagonista del cuento se trata de una horripilante *necrópolis doméstica*:

Uno de mis antepasados del siglo xv tuvo esta idea. La familia no debe olvidar a ninguno de los suyos. Los sepulcros, esparcidos en las iglesias, ocultan el aspecto de nuestros muertos, y los retratos tal como se estilan, no dan la impresión de la realidad. Desde el tiempo de Gómez IV, en 1423, de cada difunto se sacó la mascarilla en cera para conservar a través de los siglos su verdadera fisonomía, y un maniqué de las mismas proporciones fue vestido con los mismos trajes que había llevado en sus últimos tiempos su modelo. De cada antecesor

mío, en suma, se ha hecho un *doble*, lo más semejante posible al aspecto que tenía en vida. Nuestra familia, a través de cinco siglos, se halla siempre reunida, al menos en el espacio, aunque separada por el tiempo (1962: 350).

Según el Duque, no hay nada de extraño o espantoso en su palacio, porque él es parte de esta memoria terrorífica; su mayor preocupación será, por tanto, que nadie después de su muerte cuidará de estos *simulacros venerables de una de las más antiguas estirpes de Castilla*. El Duque, en efecto, es el último de la familia y lo que le entristece es que no habrá nadie para colocarle en medio de sus muertos; él quiere ser parte, después de su fallecimiento, de este jardín del engaño, de este lugar de memoria junto a sus antepasados. La visión personal, apasionada y, por supuesto, subjetiva, del Duque hace que éste no se dé cuenta del lado inquietante, siniestro e inevitablemente patético de su colección. El protagonista del cuento, en un verdadero de alarde de esa inquietud tan característica de lo fantástico, reacciona como la mayoría de las personas reaccionarían ante este espectáculo, y subraya que la deformación de las máscaras, por efecto del calor y del tiempo, hace que éstas parezcan todavía más espantosas.

El relato de Papini no es ajeno a la tradición del terror suscitado por las muñecas y las figuras de cera que, en ese momento desarrollaban los surrealistas, auténticos obsesos de estas imágenes, que les llevó, en el año 1938, a organizar una exposición donde cada artista tenía que vestir un maniquí. En esta corriente artística era clara la fascinación por las sensaciones de escalofrío y estupor que producían los *simulacros* de seres humanos, como las muñecas de cera y los maniqués de los escaparates de las tiendas.

Ejemplo notorio de extraña y fascinante alianza entre la literatura y las figuras de cera es el que plantea Ramón Gómez de la Serna. El escritor español inventor de la greguería, poseyó, de hecho, una muñeca de cera —en realidad, varias—, con la que *conversaba*, a la que vestía y llevaba de paseo o a conferencias. Escritor surrealista *avant la lettre*, Gómez de la Serna entendió muy bien lo que André Bretón buscaba con sus metáforas de una belleza convulsa capaz de estremecer el ánimo y no sólo complacer al ojo. Nunca la utilizó como personaje de sus novelas pero forma parte importante de su ensayo inclasificable *La sagrada cripta del Pombo* (1923) cuando describe las «cosas» que se encuentran en su torreón, en su estudio lleno de objetos, la mayoría capturados en sus «expediciones» por El Rastro. Así, en ese apartado comienza con un «yo tuve una muñeca de cera, entrañable, dramática y fascinante» (1986: 586), una muñeca que el escritor asocia con las esclavas sumisas de una desnudez

maravillosa. Allí en el torreón, hoy Hotel Wellington, la arregla como para recibir una visita: «No recuerdo día de más emoción que ese, pasado junto a la muñeca de cera revestida con un traje de raso. La noche se llenó de algo fúnebre y palpitante. Mis familiares no se atrevían a cruzar el pasillo desde el que se la veía haciendo con su cuello un viraje voluptuoso y como enervado» (1986: 586).

Las ilustraciones que tenemos de esta muñeca corresponden, en realidad, a una segunda pues la primera se rompió en un descuido. Gómez de la Serna llevó luto por ella durante mucho tiempo con una corbata negra en señal de duelo como si se le hubiera muerto un familiar. De pura nostalgia, dice, se compró otra, «mas linda pero no tan dramática como la anterior» con la que se fotografió en amable charla o leyéndole sus escritos. De su imagen y su cuerpo destaca el color pálido de su piel: «con aquel amarillo azafrán, que representaba con una hermosura inmortal, a todas las muertas» (1986: 586). Apariencia de muerta que no impide que el escritor la trate, literalmente, como a una joven viva. Así, Gómez de la Serna le compró joyas, ropas de moda, pulsera de pedida, aunque nunca le puso nombre porque así «los tendrá todos» y la esconde celoso de las miradas ansiosas de sus amigos pues es, dice, la *mujer ideal*:

Es la mujer que sueñan tener los hombres: sin envejecer y rotunda y aparentemente, fresca y bonita. ¡Cómo se irritan con ella las demás mujeres! Tiene orgullo de reina de los juegos florales y de primer premio de belleza, y nos evita ya para siempre la tontería de pretender a una mujer así... Cuando se queda sola parece quedarse vengativa y con sonrisa sarcástica. ¡Cómo no desconfiar de soledad de mujer si se desconfía de la de esta mujer de cera! Tiene toda la memoria irritante de los requiebros que escuchó, y tiene la serenidad de la que sabe que hay tiempo para todas las infidelidades (1986: 589).

No exento de ironía, Gómez de la Serna, nos presenta en la figura de cera la representación acabada de la mujer idealizada, perfecta en su inmovilidad y, además, sugerente en la morbosidad de sus formas con la apariencia fúnebre de una muerta, tema eminentemente fantástico, como advierte Todo-rov: «Más allá de este amor intenso pero “normal” por una mujer [se refiere a *Le Diable amoureux* de J. Cazotte], la literatura fantástica ejemplifica diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien a lo “extraño social”. (...) La cadena que partía del deseo y pasaba por la crueldad nos llevó hasta la muerte» (2009: 106-109).

3. EL LADO INCÓMODO DE LA CEROPLÁSTICA: LA CAÍDA EN EL *UNCANNY VALLEY*

Las peculiares cualidades de la cera, unidas a supersticiones diversas, hacen que este material fuera asociado a menudo al cuerpo muerto, a las ceremonias funerarias y a la creencia religiosa. Así la cera fue empleada extensamente en el proceso de embalsamamiento y en la creación de máscaras funerarias y retratos de los antepasados.

En el contexto de la ceremonia funeraria la tradición de la Antigüedad de exhibir la efigie en tamaño natural del difunto vuelve a lo largo de la Edad Media. Esta costumbre, que empieza en Francia, se desarrolla en Inglaterra y se puede encontrar también en Venecia donde sobrevive hasta la caída de la República. Sin embargo, la actitud hacia el arte de la ceroplástica cambia cuando las figuras de cera se desarrollan y expanden en el ámbito popular para entretener a las masas con el nacimiento de los museos como el de Madame Tussaud (Figura 1).



FIGURA 1. *Holiday time at a waxwork exhibition*, ilustración que representa el Museo de Madame Tussaud en el periódico *The Illustrated London News* (30 de marzo de 1872, p. 317), propiedad de la autora (foto: R. Ballestrero).

La cera como material artístico realiza una pequeña reaparición a finales del siglo XIX, por el nuevo interés hacia el realismo y el naturalismo que hace que artistas como Edgar Degas y Medardo Rosso exploten sus peculiares cualidades. En la Sexta Exhibición Impresionista de 1881, Edgar Degas asombró al público parisino con su *Pequeña bailarina de catorce años* realizada en cera, ya que la obra fue violentamente acusada de representar a la niña de manera bestial y en una vitrina al modo de un espécimen médico.

Pasaría casi un siglo antes de que la cera fuera reconocida, considerada y explotada en todas sus potencialidades como material propiamente artístico. Esto aparece sólo a finales de los años sesenta con su rendición hiperrealista al cuerpo humano. De hecho, después de un largo paréntesis donde el arte se había vuelto abstracto y rehusaba el arte figurativo considerándolo anticuado y demasiado académico, los artistas han empezado a redescubrir el cuerpo humano en su representación más realista. Así que, como sucedió en el pasado, se han retomado las peculiares características de materiales antiguos como la cera, y de nuevos como la silicona, que permiten asombrosos resultados a menudo hiperrealistas. La creación de obras de arte contemporáneas donde el cuerpo humano, en sus diferentes formas, juega el papel principal, hace que estos artistas penetren, deliberadamente o inconscientemente, en el *Uncanny Valley*.

El término *Uncanny Valley*, que se puede traducir como *Valle inquietante* o *inexplicable*, es una teoría sobre las respuestas emocionales de los humanos hacia los robots y otras entidades no humanas pero realistas —en el sentido de verosímiles, uno de los principios importantes de la representación fantástica: «para que la ruptura antes descrita [con la realidad convencional] se produzca es necesario que el texto [en este caso, la obra de arte] presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana (Roas, 2001: 24)»—, principio que bien se adapta a las figuras de cera.

En 1970, el experto en robótica japonés Masahiro Mori notó algo interesante: cuanto más parecidos a los humanos eran sus robots, más personas se sentían atraídas por ellos, pero sólo hasta cierto punto. Si un androide se representaba en manera demasiado realista y natural, de repente la gente mostraba repulsión y disgusto hacia él. Como el mismo Masahiro Mori explicaba: «Me he dado cuenta de que, como robots parecen ser más similares al humano, nuestro sentido de la familiaridad aumenta hasta que llegamos a un valle. Yo llamo a esto la relación del *Uncanny Valley*» (Mori, 2005: 33-35).

Visualizado como una curva en un gráfico (Figura 2), lo que se denomina *bukimi no tani* —«valle inquietante»— es el bache de respuesta repulsiva entre un robot con apariencia y comportamientos «casi humanos» y una entidad «totalmente humana». Un robot «demasiado humano» puede desviar hacia un territorio inquietante, disparando las mismas alarmas psicológicas en un hombre que normalmente están asociadas a un ser humano muerto o inane.

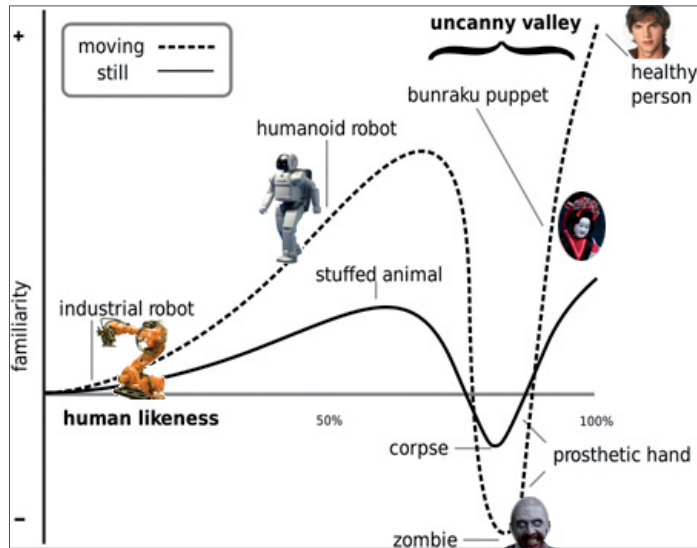


FIGURA 2. Gráfico de la teoría del *Uncanny Valley* de Masahiro Mori.
<http://spectrum.ieee.org> [25 marzo 2012].

La curva, que representa nuestro sentido de familiaridad, en teoría avanza hacia arriba cuando nos encontramos con máquinas cada vez más realistas o «humanas»: «La fuerte, misteriosa bajada que marca el punto del “demasiado parecido a los humanos” se convierte en un valle cuando se incluye el subsiguiente y pronunciado aumento asociado con un ser humano real, o un perfecto androide. Esos robots suficientemente desafortunados de caer en el valle son víctimas de nuestra íntima, cableada percepción de la biología humana y los estímulos sociales» (Sofge, 2012).

Prácticamente, parece que un robot «casi humano» es visto y recibido de forma general por el ser humano real como algo «extraño», siniestro y molesto, así que resulta imposible tener hacia este doble una respuesta empática. Paradójicamente el «valle» es el punto en que la simulación de la vida se convierte en tan buena que tiene como resultado un efecto negativo.

Irónicamente, a pesar de su fama, o a causa de ella, el valle inquietante es una de las teorías más malinterpretadas y poco probadas en la robótica, ya que Mori, a lo largo de toda su carrera, nunca presentó datos para respaldar su teoría y el gráfico resultante. De hecho Cynthia Breazeal, directora del Personal Robots Group en el MIT comentaba: «No es una teoría, no es un hecho, es una conjetura, no hay evidencia científica detallada, es algo intuitivo» (Breazeal, en Sofge, 2012).

Sin embargo, esta teoría se convirtió en una especie de dogma y afectó a la producción robótica nipona ya que Japón dedicó las siguientes décadas a evitar diseños de robots demasiados «humanos» (MacDorman, en Kloc, 2009).

En nuestro caso la teoría se aplica perfectamente al tema de la ceroplástica ya que las figuras en cera polícroma, de tamaño natural, por su siniestro realismo se sitúan a menudo en el valle inquietante. De hecho, como comentaba William Poundstone en enero de 2012: «...lo verdaderamente interesante de los museos de cera es la forma en que son espeluznantes». Y refiriéndose a la teoría de Mori:

Esa es la idea de que los simulacros no-tan-perfectos de la forma humana, crean una sensación de extrañeza o repulsión. (...) La teoría se suele mostrar en un gráfico (...) contra el grado de familiaridad de la semejanza humana. En algún lugar entre lo humano y lo humanoide, las cosas se ponen raras. Estas semejanzas imperfectas se caen en una inmersión en la curva, y son mucho menos aceptadas que los menos perfectos (Poundstone, 2012).

Además Poundstone, añade que, esta teoría explica por qué existen tantas películas de terror sobre muñecos malos, payasos, muñecos de ventrílocuo, museos de cera, zombies y cyborgs.

El concepto de inquietante, extraño o *siniestro* apareció por primera vez en un ensayo en 1919 de Sigmund Freud, en su publicación psicoanalítica *Imago*. El término «*Uncanny*», casi completamente desconocido en la psicología, había sido acuñado trece años antes por un médico alemán poco conocido, Ernst Jentsch (Kloc, 2009). Según Freud, el fenómeno que más tarde sería llamado el *Uncanny Valley* surgía de un intento primitivo de los seres humanos para evadir la muerte y asegurar su propia inmortalidad mediante la creación de copias de ellos mismos, como las figuras de cera y, más tarde, los robots. De hecho, reconociendo al inventor del término, Freud comentaba:

In proceeding to review those things, persons, impressions, events and situations which are able to arouse in us a feeling of the uncanny in a very forcible

and definite form, the first requirement is obviously to select a suitable example to start upon. Jentsch has taken as a very good instance «doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate»; and he refers in this connection to the impression made by wax-work figures, artificial dolls and automatons (Freud, 2012).

En nuestros días la mayoría de nosotros ya es consciente de que no podemos asegurar nuestra inmortalidad haciendo copias de nosotros mismos, pero aún no se ha eliminado la primitiva costumbre de tratar de hacerlo. La triste consecuencia de esto es que, en palabras de Freud, «and when this stage has been left behind the double takes on a different aspect. From having been an assurance of immortality, he becomes the ghastly harbinger of death» (Freud, 2012).

Así que los «dobles», como nos confirma Freud, y en especial modo los «dobles» de cera, están constantemente relacionados con la muerte, y la conexión que él hace entre la muerte y el *Uncanny Valley* persiste, en una forma u otra, hasta nuestros días, lo que las convierte en magníficas candidatas para generar el característico desasosiego de lo fantástico.

De hecho, es un tema con el que los artistas contemporáneos juegan a menudo, y, a lo largo de la historia, los artistas han estado tratando con el *Uncanny Valley* desde que los medios y las técnicas permitieron obtener resultados muy realistas. Con toda probabilidad fue el propio *Uncanny Valley* el que causó que el público en 1881 retrocediera delante la *Pequeña bailarina de catorce años* de Edgar Degas. Las acusaciones decían que la niña había sido representada de manera bestial, sin embargo, según Poundstone: «The *Dancer* was too realistic, or not realistic enough, and thus uncanny» (2012). Extraña y a lo mejor muerta, o enferma como las ceras de Medardo Rosso que, a menudo, recuerdan a las máscaras funerarias.

Mori de hecho comentaba que cuando morimos caemos en el *Uncanny Valley*, nuestro cuerpo se enfría, cambia de color, y cesa el movimiento. Los modelos humanos caen en el valle inquietante porque nos recuerdan a la muerte. Concluye intentando buscar una explicación: «Puede ser importante para nuestra auto-preservación» (1970, 33-35).

Treinta y cinco años después de publicar su teoría, en un laboratorio organizado en 2005, Mori comentó, brevemente, sobre este tema, añadiendo unos comentarios desde su punto de vista actual:

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 of life, and I think this is the reason why their faces look so calm and peaceful. In our mind there is always an anti-nomic 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?⁴

Así que finalmente presenta una re-pacificación con la muerte; sin embargo muchos leyeron en este cambio la edad que avanza y sobre todo la cultura budista oriental a la cual Mori pertenece y que para nosotros resulta tan lejana —de hecho, en nuestra cultura occidental es difícil encontrar tal familiaridad con la muerte—. En cualquier caso, el *Uncanny Valley* sigue «vivo» y presente en la sociedad, y en los últimos años algunos de los artistas contemporáneos han aprendido a explorarlo. Por otro lado, probablemente este valle inquietante que tan bien se acomoda al aspecto fantástico de la ceroplástica constituya un acercamiento estético pertinente para un tipo de escultura eminentemente fantástica.

4. PARADOJA DE LA CERA: HUELLA Y ARTE DE LO FANTÁSTICO

Algo desconcertante acompaña a menudo la cera. *Médium* perfecto para representar lo imposible necesario en la confección de un arte —e imaginario— fantástico, hay que recordar también la continuidad de este material en relación al cuerpo muerto, el desarrollo de imágenes y figuras que, siempre desde perspectivas diferentes, parecen estar pegadas al cuerpo como cadáver: desde el retrato funerario romano, pasando por los ex-votos religiosos, los gabinetes anatómicos o los museos de cera hasta conectar con las obras de arte contemporáneo donde, inevitablemente, la figuración se vuelve carne fúnebre, imagen mortuoria frente a la pretensión de vida que desde el Renacimiento, apoyado en las teorías de la Antigüedad, alentaba toda creación naturalista. En referencia a artistas contemporáneos como Gottfried Heinwein, HR Giger o Maurizio Cattelan y los hermanos Chapman, más cercanos al mundo de la ceroplástica con sus esculturas de exacerbado realismo, dice Walter Schurian en su estudio sobre el arte fantástico: «Con estas provocaciones, es-

4. M. Mori, 18 agosto 2005, carta a Karl MacDorman, director del Centro de Ciencias de Android en la Universidad de Indiana, después de rechazar una invitación para hablar de su papel histórico.

tas transgresiones, 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» (Schurian, 2005: 23).

De aquí la paradoja de la ceroplástica: la cera, este peculiar material, permite una reproducción increíblemente fiel del original, tanto que la representación se vuelve engañosa —y, por tanto, idónea para lo fantástico—, lo que lleva a aquello que Georges Didi-Huberman llama el paradigma de la huella. En este caso el historiador del arte se refiere a la técnica del vaciado o del *moulage*, donde se hace un molde del original. Así que nos encontramos frente a una paradoja suplementaria: la forma salida de un molde se encuentra descalificada, de un lado, por su adherencia excesiva a un original que es ontológico, corporal y material (el contacto con su referente), de otro lado, por su defecto de origen y de originalidad artística (no es inventado, se hace mecánicamente, avatar de una producción seriada). He aquí porqué el paradigma de la huella interesa a los filósofos y particularmente a los fenomenólogos, pero repele en general a los historiadores del arte. El propio Didi-Huberman señala, como esta repugnancia que trata sin duda del problema del realismo en la escultura, es aplicable desde las máscaras funerarias y los ex-votos florentinos⁵ hasta las obras hiperrealistas. Sin embargo, esta actitud está sometida al cambio de gusto y de moda, ya que en las últimas décadas el realismo y el hiperrealismo se han impuesto en el panorama contemporáneo.

La paradoja de la ceroplástica se desarrolla aun más si consideramos la diferencia de valor que recibe específicamente su «método» de trabajo: si el doble, el *moulage*, ha sido criticado y considerado estéticamente inferior a las artes mayores, en los museos de cera es característica imprescindible y síntoma de autenticidad y éxito. El ejemplo más sorprendente fue sin duda el de Madame Tussaud. Aunque probablemente fuera una verdadera artista y habilísima escultora, hizo todo lo posible para que el público creyera que cada retrato era tomado directamente del rostro del sujeto vivo a través de su máscara mortuoria. Parece que «Madame» se hizo cargo de ocultar cuidadosamente su talento

5. Aunque en la tradición occidental el interés por la cera se remonta a los egipcios, griegos y romanos, fue probablemente en la Florencia renacentista donde se desarrolló con más ímpetu este tipo de arte en la creación de ex-votos. La práctica de crear objetos de cera y otros materiales y donarlos a los santos y la Virgen era una costumbre muy antigua en esta ciudad. Desde el 1200 hasta todo el 1600, en Florencia se desarrolló una verdadera y propia industria de ofrendas votivas en cera. No es de extrañar, por tanto, que el primer caso en la historia que encontramos de un repertorio de ex-votos colocados, colgados y dispuestos en el interior de un recinto sagrado, sea en esta ciudad, en el oratorio de Orsammichele (Mazzoni, 1908). Las iglesias y santuarios con imágenes que tenían fama de ser milagrosas tenían una consideración diferente a las de culto normales y Franco Sacchetti, en sus *Novelle*, hace un listado separado de aquellas iglesias más de moda que atraían a fieles y peregrinos con sus ofrendas y ex-votos (Sacchetti, 1795: 376-377).

dándole el merito a la controvertida técnica del vaciado. Es esta misma la que contribuye a crear el mito y el aura de autenticidad que caracteriza a sus figuras de cera, ya que, además de artista, Madame Tussaud deseaba presentarse a sí misma como una auténtica cronista de los acontecimientos de su época.



FIGURA 3. Bob Marley, músico reggae jamaicano, figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (Foto: R. Ballestrero y O. Burke).



FIGURA 4. *The Sleeping Beauty* (*La Bella durmiente*), detalle; figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (foto: R. Ballestrero y O. Burke).



FIGURA 5. *Morgan Freeman*, actor y director estadounidense; figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (foto: R. Ballestrero y O. Burke).

La apreciación por el arte de la ceroplástica estuvo sujeta a fluctuaciones de gusto, como el arte ilusorio, la *mímesis*, o simplemente el arte realista e hiperrealista. El periodo Neoclásico coincide con el declive de la ceroplástica artística y el nacimiento de los modelos científicos en cera coloreada. El Siglo de las Luces ha presenciado el desarrollo de las grandes colecciones de ceras anatómicas, patológicas, botánicas... Por lo tanto, empieza aquí la paradoja de la ceroplástica científica. Algunos modelos escaparon a su destrucción sólo gracias a su importancia científica, sin embargo, con el advenimiento de nuevas técnicas y métodos, estas colecciones fueron considerándose obsoletas y se mantuvieron sólo por su presunto valor artístico.



FIGURA 6. *Retrato de Madame Tussaud*, figura de cera en el museo de Madame Tussaud de Londres, mayo de 2012 (foto: R. Ballestrero y O. Burke).

Porque, hay que recordarlo una vez más, el arte de la ceroplástica sufrió constantemente el estigma de «arte menor». De manera que en el caso de las colecciones científicas, donde el «doble» tiene que ser perfectamente igual al original, este carácter extremadamente realista, condenado por los historiadores del arte, es positivo y deliberadamente buscado. El estigma de «arte menor» ayudó también a las exposiciones itinerantes y a los museos de cera, ya que hizo que escaparan de la censura de la Revolución Francesa de 1789. En una temporada donde las producciones teatrales estaban cuidadosamente censuradas por adelantado y los periódicos estrictamente dirigidos, las figuras de cera, con su hiperrealismo, inmediatez y simplicidad, podían llegar fácilmente a todos reflejando, honestamente, la política contemporánea.

Esta materia tan fascinante, que suscita experiencias polisensoriales incluyendo por lo menos los sentidos de la vista, el tacto y el olfato, se desarrolla a lo largo de los siglos en obras de arte y artesanía sorprendentes. Tachada de efímera, preservada correctamente, la cera es un material muy estable y duradero como demuestran las hermosas colecciones anatómicas del siglo XVII. La cera con sus increíbles características metamórficas se mueve a través de diferentes campos de la creación artística, hasta ser redescubierta en este siglo como material de la modernidad. Materia que fascina y confunde, la cera

y el arte de la ceroplástica merecen ser estudiados y preservados, además, tomando en consideración las características de hiperrealismo que van de la hermosura a lo siniestro, que atraen y repelen, pero, como ya se ha dicho, no dejan a nadie indiferente, y las convierten en vehículo privilegiado para una escultura fantástica.

BIBLIOGRAFIA

- AGRIPPA, E. C. (1972): *La filosofía occulta o la magia* (Lib. II, vol. II), Roma.
- BALLESTRIERO, R. (2007): «The art of ceroplastics, Clemente Susini and the Collections of anatomical wax models of the University of Cagliari», en A. Riva (ed.), *FLESH & WAX The Clemente Susini's anatomical models in the University of Cagliari*, Ilisso, Nuoro, pp. 35-46.
- (2013): «The dead in wax: funeral ceroplastics in the European 17th-18th century tradition», en *Art of Death & Dying Symposium Proceedings* (University of Houston, Texas), pp. 10-23, disponible en <<https://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7031>> [25 marzo 2016].
- (2013): *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- BALLESTRIERO, R., y R. RICHARDSON (2014): *Joseph Towne at the Gordon Museum*, Pureprint, Uckfield (UK).
- BERGERON, D. M. (1978): «The Wax Figures in The Duchess of Malfy», en *Studies in English Literature*, pp. 331-339. <<http://dx.doi.org/10.2307/450365>>
- BRION, M. (1992): *L'Art fantastique*, Albin Michel, París.
- COWAN, T. W. (1908): *Wax Craft, The history of bees-wax and its commercial value*, Sampson Low, Marston & Company, Londres.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007): *Ex voto*, Raffaello Cortina Editore, Milán.
- FREEDBERG, D. (1992): *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid.
- FREUD, S. (2012), «The Uncanny» (publicado inicialmente en *Imago*, 1919), en web.mit.edu, disponible en <<http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>> [25 marzo 2012].
- GATACRE, E. V., y L. DRU (1977): «Ritrattistica nel gabinetto di cere di Curtis e la mostra del suo successore Mme Tussaud», en *La ceroplastica nella scienza e nell arte* (Atti del I Congresso Internazionale, Florencia, 3-7 junio 1975), Olschki, Florencia.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1986): *Sagrada Cripta del Pombo*, Trieste, Madrid.
- HARVEY, A., y R. MORTIMER (1994): *The funeral effigies of the Westminster Abbey*, The Boydell press, Woodbridge.
- KLOC, J. (2009): «New findings shed light on a century's worth of bizarre explanations for the eerie feeling we get around lifelike robots. Into the Uncanny Valley», en [www.seedmagazine.com](http://seedmagazine.com) (16 noviembre 2009), disponible en <http://seedmagazine.com/content/article/uncanny_valley/> [24 marzo 2012].
- KRIS, E., y O. KURZ (1980): *La leggenda dell'artista*, Boringhieri, Turín.

- MAZZONI, G. (1908), «I bóti della SS. Annunziata in Firenze; curiosità storica», extracto de la *Rivista fiorentina* (periódico mensual, junio 1908), Tipografía Galileana, Florencia.
- MORI, M. (2005): «Bukimi no tani: The Uncanny Valley» (publicado originalmente en *Energy*, 7 (4), 1970 pp. 33-35), en www.androidscience.com, consultable en <<http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html>> [25 marzo 2012].
- ORTEGA Y GASSET, J. (1994): *La Deshumanización del Arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- PAPINI, G. (1962): «El Duque Hermosilla de Salvatierra», en *Obras de Giovanni Papini*, Plaza & Janés, Barcelona.
- POUNDSTONE, W. (2012): «The Uncanny Valley (Battle of the Wax Museums)», en www.artinfo.com, 9 enero 2012, consultable en <<http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/tag/uncanny-valley/>> [25 marzo 2012].
- PRAZ, M. (1977): «Le figure di cera in letteratura», en AA.VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte* (Atti del I Congresso Internazionale, Florencia, 3-7 junio 1975), Olshki, Florencia.
- ROAS, D. (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SACCHETTI, F. (1795): *Delle Novelle (1392-1400)*, vol. 3, Bancker, Londres.
- SCHURIAN, W. (2005): *Arte fantástico*, Taschen, Colonia.
- SOFGE, E. (2012): «The Truth About Robotic's Uncanny Valley: Analysis», *Popular Mechanics* (20 enero 2012), consultable en <<http://www.popularmechanics.com/technology/robots/a5001/4343054/>>, [25 marzo 2012].
- TODOROV, T. (2009): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México D. F.
- VASARI, G. (1997): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Newton & Compton, Milán.
- VAX, L. (1973): *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Barcelona.

LO FANTÁSTICO Y LO SIMBÓLICO COMO ESPACIOS PARA LA PERVIVENCIA DEL ETERNO FEMENINO EN LOS ORÍGENES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

JORGE RODRÍGUEZ ARIZA
jorgeariza.mollet@gmail.com
Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 18-03-2016

Aceptado: 01-11-2016



RESUMEN

El presente artículo se propone efectuar un recorrido por el arte del siglo XIX y principios del XX a la búsqueda de los aspectos femeninos de la divinidad, particularmente en los movimientos simbolista y surrealista. Estos movimientos, influenciados por toda una serie de corrientes opuestas al racionalismo dominante, abrieron el camino para la exploración de las dimensiones interiores de la naturaleza y del ser humano más allá de la realidad inmediata. Para ello fue indispensable el uso del lenguaje simbólico y la creación de mundos fantásticos. Sin embargo, el alejamiento de la tradición supuso una ruptura entre lo espiritual y lo terrenal. Esta separación dio lugar a una interpretación extraña de lo femenino, que aparecía en su aspecto más terrible. Cuando el arte contemporáneo recuperó la conexión con el auténtico pensamiento tradicional, el Eterno Femenino floreció de nuevo. A este respecto la obra de Louis Cattiaux es el modelo ejemplar.

PALABRAS CLAVE: Eterno Femenino, *Sophia*, simbolismo, tradición, arte fantástico.

ABSTRACT

This article intends to make a tour through the art of the nineteenth and early twentieth centuries in search of the feminine aspects of divinity, particularly in the symbolist and surrealist movements. These movements, influenced by some currents opposed to dominant rationalism, opened the way for the exploration of the inner dimensions of nature and the human being beyond their immediate reality. To achieve this, the use of symbolic language and the creation of fantastic worlds were essential. However, the move away from tradition marked a break between the spiritual world and the mate-

rial one. This split generated a misinterpretation of the feminine, which appeared in its most horrible aspect. When contemporary art regained a connection with authentic traditional thinking, the Eternal Feminine flourished again. In this respect Louis Cattiaux's work is the exemplary model.

KEYWORDS: Eternal Feminine, *Sophia*, symbolism, tradition, fantastic art.



1. EL MUNDO MODERNO COMO OBSTÁCULO PARA EL PENSAMIENTO SIMBÓLICO

Ciertas cantinelas se repiten todavía en algunos libros de texto y documentales, como por ejemplo la pretendida «oscuridad» de la Edad Media o la «democrática» llegada de Hitler al poder. Afortunadamente muchos de estos casos han sido revisados, matizados, corregidos y se han divulgado correctamente. Sin embargo, parece que aún persiste una idea en exceso romántica en torno a la época de la Ilustración europea y de la Revolución francesa. Ciertamente, no todo fue luminoso en la Ilustración. A pesar de la necesidad político-filosófica de romper los paradigmas del absolutismo monárquico, la Revolución francesa arrojó más sombra que luz en algunos aspectos fundamentales de la vida cotidiana. Es particularmente dramático el lugar al que la mujer fue relegada tras el triunfo de los revolucionarios. Muy pronto el hermoso lema de libertad, igualdad y fraternidad pareció ser únicamente válido para los varones pertenecientes a las clases burguesas.

Del mismo modo, el pensamiento ilustrado tampoco iluminó los terrenos que tocaban con lo espiritual. Gran parte de la intelectualidad ilustrada degradó la espiritualidad tradicional y la calificó como algo que estorbaba para el progreso de la humanidad, como había estorbado también la mujer para llevar a cabo la Revolución, tal y como las pinturas de Jacques-Louis David enseñaban en los años inmediatamente anteriores a 1789. Es muy consecuente entonces que fuera el aspecto femenino de la espiritualidad el que saliera peor parado dentro de esta circunstancia histórica. Si en Occidente la Santa *Sophia* había quedado siempre por debajo del *Logos* y de los aspectos masculinos de Dios, tras la derrota de la religión tradicional y la espiritualidad a manos del racionalismo ilustrado, el rostro femenino de la Divinidad quedaba entonces más oculto que nunca.

Así, algunas fuerzas contrarrevolucionarias trabajaron entre las bambalinas de la Ilustración para preparar un camino de vuelta hasta las dimensiones de lo espiritual, aquello que los jacobinos habían denostado y calificado como irreal. Para los futuros positivistas, nietos del racionalismo ilustrado, «lo fantástico» se define como aquello que permanece en su mundo contemporáneo de las formas «infantiles» del pensamiento humano, tales como la magia o la religión. Así, lo sobrenatural fue sinónimo de lo inexistente y por ende, el pensamiento mítico-simbólico asistió a su derribo oficial. Y aunque la realidad convencional había abandonado a la espiritual, el alma humana seguía necesitando, como hoy, trascendencia, bajo una forma u otra. Sin embargo, la religión, vivida dentro de una iglesia secularizada, deteriorada y rendida ante los progresos de la razón, dejó de ser la única vía que garantizaba el ascenso a las cumbres del conociendo y a la realización espiritual. Otro camino, más práctico y experiencial, comenzaba a tomar partido en esta historia: la praxis del arte. Así, poetas, músicos o pintores devinieron también los depositarios de aquello que una vez perteneció sólo a la religión y que de alguna manera se le estaba escapando de las manos: la gnosis. Un conocimiento vivo de la realidad, una capacidad de interpretar el universo en sus distintos niveles. Así, en medio del naciente mundo industrial, amaneció también como respuesta al racionalismo y al materialismo un arte nuevo cuyo afán consistía en rasgar la gris y casi mecánica realidad convencional para que lo trascendente, lo sobrenatural, apareciera de nuevo ante los ojos del corazón. Sin embargo, esta aparición no estuvo exenta de problemas. Siguiendo a David Roas, entendemos que cuando en medio de lo real y de «lo posible» irrumpe aquello que una cosmovisión considera imposible, acontece «lo fantástico», que coexiste entonces de manera problemática con la realidad ordinaria (Roas, 2011). Sin embargo, en una sociedad tradicional, éste punto en el que se relacionan lo material y lo trascendente-sobrenatural es el espacio propio del símbolo, que lo ocupa naturalmente y sin conflicto.

Este artículo busca seguir el rastro de ese esfuerzo que hemos querido situar a finales del siglo XVIII, cuando la fría e insatisfecha Ilustración requería nuevas vías, discretas, marginales pero vivificantes, para dotar de un nuevo sentido a la existencia. Fue aquel el tiempo de Goethe, Schelling o Blake y fue también la época álgida de la masonería, el inicio de los iluminismos y ocultismos de todo tipo y de un renovado interés por el Oriente, lo precristiano y los antiguos símbolos. Este caudal llegó a la Europa decimonónica, generando un vivo interés por todo aquello oculto y trascendente en las almas de aquellos que no se conformaban con el frío racionalismo ni con el naciente positivismo.

A finales de aquel siglo, arraigaron con fuerza, sobre todo en París, la teosofía, el espiritismo y diferentes modalidades de ocultismo. Gracias a estos grupos, la astrología, la alquimia o la cábala gozaron de una renovada atracción, si bien éstas no eran más que versiones vulgares de las antiguas y auténticas ciencias tradicionales. Con mayor o menor acierto, muchos artistas de aquel siglo XIX se encargaron de conjugar todos esos elementos en sus obras, ofreciendo así el aire nuevo y necesario que pedía una época impregnada de racionalismo —un aire caracterizado tanto por lo simbólico como por lo fantástico—. Frente al rígido cientificismo, capaz sólo de conocer los aspectos mesurables de la realidad, estos artistas redescubrieron que el símbolo es un acto por el cual el ser humano conoce la realidad en toda su dimensión, al mismo tiempo que lo fantástico plantea la crisis necesaria respecto a una realidad que es eminentemente convención. Este conocimiento experiencial reconecta al hombre con la naturaleza en su aspecto más profundo. Goethe ya había afirmado en sus *Máximas y reflexiones* que el verdadero arte es aquel que hace visibles los grandes misterios de una naturaleza que sin él permanecerían eternamente ocultos; la belleza del arte es la manifestación de esos misterios (Mas, 2004: 371). Nos situamos entonces en una perspectiva en la que el arte queda definido como una imitación de la naturaleza, no en su aspecto ni como efecto, sino en su forma de obrar y como causa (Coomaraswamy, 2009: 88). Practicar el arte es entonces penetrar en los misterios de la naturaleza, fuente de toda vida. Remontarse hasta la fuente, llevar la vida al encuentro con el espíritu, es un camino que no puede darse sin la guía del Eterno Femenino. En la tradición cristiana, éste sublime arquetipo tiene su manifestación en lo que se ha denominado el «Misterio de María» (Hani, 1997: 137). ¿Cuál fue la imagen de este misterio en los albores del mundo contemporáneo? ¿Cómo ha expresado el arte del que somos herederos la feminidad y la *Sophia*? Consideramos interesante y necesario buscar los componentes femeninos de aquella espiritualidad renovada por poetas y artistas —y manifestada entre lo simbólico y lo fantástico—, quienes en su contemplación de la naturaleza y de lo divino femenino tuvieron preciosas y acertadas intuiciones, pero también desafortunados errores.

2. REPRESENTAR AQUELLO QUE ESTÁ MÁS ALLÁ DE LO QUE SE HA DEFINIDO COMO «REAL»

Antes de tratar directamente la pervivencia del Eterno femenino en el arte contemporáneo y sus dimensiones simbólica y fantástica, se hace necesario exponer someramente las vías por las que lo trascendente y lo sobrenatu-

ral resistieron en el arte occidental. Fue en una serie de movimientos muy concretos donde el aspecto misterioso y sagrado de la feminidad fue estudiado y experimentado mediante el símbolo y la creación de mundos imaginarios. Mundos que, como una bisagra, permitían el paso de la realidad inmediata hacia lo desconocido (o lo «imposible»). Estas zonas liminales, estas fronteras brumosas en medio del mundo moderno, fueron el lugar para la obra de muchos artistas. Un umbral que antiguamente había regentado el símbolo y que sencillamente actuaba como puente entre los mundos de cuya existencia nadie dudaba entonces. Tal era el cometido del arte tradicional hasta la llegada del materialismo negador de la trascendencia. Lo fantástico devino entonces una nueva forma por la cual el arte pudo manifestar aquello que estaba allende la razón y que, para el contexto materialista, por imposible, sólo podía aparecer bajo una forma inquietante y perturbadora, como una especie de disfraz del símbolo, cuya grosería estaba en los ojos del observador materialista y no en la verdad a la que se dirigía. Muy lejos de ésta nueva manifestación del misterio se encontraba el arte oficial de la época.

Citando a Karl Barth, podemos afirmar que «cuando el cielo se vacía de Dios, la tierra se llena de ídolos». Y no fue otra cosa lo que propició en gran medida el escéptico pensamiento moderno. En el amanecer del siglo XIX, el arte oficial y dominante daba testimonio de las realidades mundanas, las cuales aparecían revestidas, por supuesto, con todo el oropel y dignidad que la época exigía. Así, ídolos como patria, progreso, industria o historia comenzaron a poblar los lienzos. La pintura realista, por ejemplo, es digna de admiración por la sensibilidad con la que trata graves problemas de tipo social y su denuncia ante los abusos que padecía la clase trabajadora. Pero como es natural, la búsqueda de la verdad se situaba aquí al nivel de la vida cotidiana y del trabajo dentro de una sociedad de clases, es decir, dentro del *mundo real*. Con esto, pareciera que los problemas materiales eran los únicos inconvenientes que encontraba el hombre para su autorrealización. Y, sin embargo, según nuestro parecer, el problema estructural del que parten los demás problemas cotidianos estaría precisamente en la pérdida de sentido de la vida tras el alejamiento de lo trascendente. ¿Quién puede realmente justificar su existencia en base a la pertenencia a una enorme ciudad-máquina productiva que coloca a sus «habitantes» en función de criterios estrictamente económicos?

Ante semejante panorama enfermo de materialismo, aparecieron en el mundo del arte diferentes respuestas naturales y espontáneas que acabaron conformando todo un movimiento. Mientras que en el ámbito literario los cimientos para estas nuevas manifestaciones fueron elaborados por la poesía de

Baudelaire o Rimbaud, en el ámbito de las artes plásticas los antecesores fueron Füssli o William Blake, en cuyas obras aparecen representaciones de aquello que está más allá de lo real inmediato —el primero, recuerda Wieland Schmied en *Zweihundert Jahre phantastische Malerei* exclamó «El Diablo se lleve a la naturaleza!» [«Der Teufel hole die Natur!»] (1980: 78); del segundo, escribe René de Solier en *L'art fantastique*: «Pour Blake (...) chaque gravure est une “révélation”» (1961: 143)—. Pintores como Philipp Otto Runge, grupos como los prerrafaelitas o movimientos como el Decadentismo fueron también un fértil sustrato para los artistas que iban a pintar el paisaje espiritual de un tiempo en crisis: los simbolistas. De ellos partiremos en nuestra búsqueda del Eterno Femenino. Antes, sin embargo, es menester señalar algunos aspectos relacionados con este grupo y su posterior influencia.

Los simbolistas no constituyen estrictamente un movimiento artístico homogéneo, a pesar de poseer un tardío manifiesto, redactado por Jean Moréas en 1886. Ellos son, más bien, una respuesta colectiva ante las incertidumbres de un mundo sin alma —el mundo mecanicista que amplía lo simbólico y que pone en crisis lo fantástico—. El arte simbolista supuso una negación ante lo que la época definió como lo «único real»; lo único porque para una mentalidad positivista no existen grados de realidad, no hay ninguna dimensión trascendente o «sobre-real» por encima de la naturaleza (entendida aquí en su sentido más material). Contrariamente a ésta concepción del mundo, Moréas escribió en su manifiesto que en el arte simbolista «las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de fenómenos existentes no serán nombrados para expresarse a sí mismos; serán más bien plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los Ideales primordiales» (1886). Por su parte, Gustave Moreau, uno de los padres del simbolismo pictórico, confesaba que «Dios es lo inconmensurable y yo lo siento en mí. Sólo en Él creo. No creo en lo que toco o en lo que veo, sino en lo que no veo y en aquello que siento. Mi cerebro y mi razón parecen tener una vida muy corta y son de dudosa realidad; solo a mi sentir interno lo considero eterno y lo tengo por incontrovertiblemente cierto» (Hofstätter, 1980: 15). Del mismo modo, tal y como señala Giuliano Briganti en *Fantastic and Visionary Painting*, decía Moreau completamente alineado con lo fantástico: «I believe neither in what I touch nor in what I see. I only believe in what I can't see and then only in what I feel» (1989: 14-15).

Esta manera de concebir el arte es muy cercana a la espiritualidad tradicional, aunque para un simbolista sumergirse en las interioridades del alma, buscar en los sueños o experimentar estados alterados de conciencia propicia-

dos por drogas también podían ser vías para acceder a ese otro mundo, contemplarlo y volver a la realidad inmanente para entonces representarlo. Así, encontramos que en muchos casos las pinturas simbolistas, más allá de la iconografía, empleaban diferentes técnicas para evocar su sentido onírico, como por ejemplo el uso de colores fuertes y brillantes o diferentes difuminados. De esta manera, no solo el contenido manifestaba una oposición al realismo academicista, sino que también la técnica hacía esto evidente.

Para los enemigos de este movimiento, toda la voluntad de los simbolistas era en realidad una manifestación de ignorancia, romanticismo o pura ilusión. Es más, muchas veces el arte simbolista fue acusado de irresponsable para con las realidades de su época al decidir refugiarse en mundos fantásticos. Si bien el simbolismo no está libre de críticas, debemos insistir en que el mundo que buscaban estos artistas era precisamente aquel que la nueva realidad cotidiana había desterrado, como de alguna forma desterradas habían sido las gentes de sus contextos tradicionales agrícolas para trabajar en monstruosas fábricas.

Posicionados junto al movimiento simbolista, algunos pensadores sugestivos y extravagantes actuaron como férreos opositores de las corrientes filosóficas imperantes en la Francia finisecular. Sus ideas eran en muchos casos un apoyo teórico para el arte que se preocupaba por lo que hay más allá de la realidad inmediata. Fue el caso de Josephine Péladan, escritor y ocultista francés quien en 1888 fundó junto a Stanislas de Guaita la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz y algunos pocos años después la Orden Rosacruz Católica y Estética del Templo y del Grial. En 1892 creó el *Salon de la Rose Croix*, un interesante espacio ideológico para las artes plásticas simbolistas. Aunque sólo perduró seis años, este salón fue el lugar en donde confluyeron obras simbolistas de toda Europa surgidas de las manos de artistas que se encontraban cerca de los postulados estéticos de aquella rosacruz ideada por Péladan y otros personajes no menos cautivadores. Para estos rosacruces, la pintura histórica, patriótica o militar no debía realizarse, así como tampoco los retratos, las escenas rústicas, las marinas o el orientalismo. Quedaban proscritas también las representaciones de la vida cotidiana y los animales domésticos. Tampoco se debían pintar flores, bodegones y otros ejercicios «que los pintores tienen la insolencia de exponer». En lugar de eso y «para favorecer el ideal católico y el misticismo, la Orden acogerá toda obra fundada en la leyenda, el mito, la alegoría, el sueño» (Gibson, 2006: 56).

Ya entrado el siglo xx, el interés de los simbolistas por el descubrimiento de aquello oculto y onírico fue recogido por el surrealismo, que tanto

en su aspecto literario como plástico fue un claro heredero. Desde una óptica rigurosamente tradicional, afirmaríamos que los presupuestos del movimiento fundado por André Breton estaban en realidad muy lejos de lo espiritual. Fascinado por el psicoanálisis freudiano, cuando el artista utiliza el subconsciente como fuente de inspiración, lo que en realidad hacía era hurgar en las partes más bajas y sucias del alma, donde habitan los complejos, los traumas o las pasiones. Las imágenes surgidas de aquí no tendrían un origen espiritual, sino que pertenecerían al estrato más bajo del ámbito mental y emocional.

Sin embargo, visiones más aperturistas provenientes del mundo académico, como es el caso de la obra de Victoria Cirlot, han mostrado que podría existir un nexo entre la visión contemplativa propia del mundo tradicional con los presupuestos del surrealismo y otros movimientos de vanguardia (2010). Las imágenes nacidas del arte medieval o en la India tradicional, por poner dos ejemplos, mantienen una relación de incertidumbre con lo que nosotros, hijos del racionalismo, denominamos «lo real». Esta sensación de extrañeza o de «irrealidad» que provocan esas obras tradicionales en el profano espectador contemporáneo se explica por una restrictiva mirada anclada únicamente en los cinco sentidos. Habiendo aludido a la plasmación de las visiones de la monja Hildegarda de Bingen, del siglo XII, Cirlot escribe que

descripciones textuales y miniaturas nos colocan ante multitud de imágenes en las que se reconoce un origen que no puede proceder de la percepción física y que nos sitúa ante un mundo «otro», distinto del «natural», al que denominaremos «visionario» (...) Semejante floración de imágenes, cuya resolución plástica supone en ocasión la invención de nuevos esquemas iconográficos mientras que en otros el artista trata como puede de adecuar la imagen a una tradición, sugiere la aproximación al surrealismo, que dentro de las vanguardias europeas fue la más *infiniment sensible à la lumière de l'image* (Cirlot, 2010: 16).

Así, los surrealistas aparecen como una especie profana de continuadores de una tradición visionaria que se remontaría a los Padres de la Iglesia y que tiene en el Medievo su momento álgido con las teorías sobre la contemplación de Ricardo de San Víctor, quien habló sobre el ojo del corazón como el sentido que permite la visión de las realidades que están más allá del mundo sensible. Traer a la literatura o al lienzo estas realidades fue también el cometido de este grupo de artistas.

A este respecto aparece automáticamente en nuestra memoria el cuadro de René Magritte *El espejo falso* (Figura 1). El gran ojo, presentado en pri-

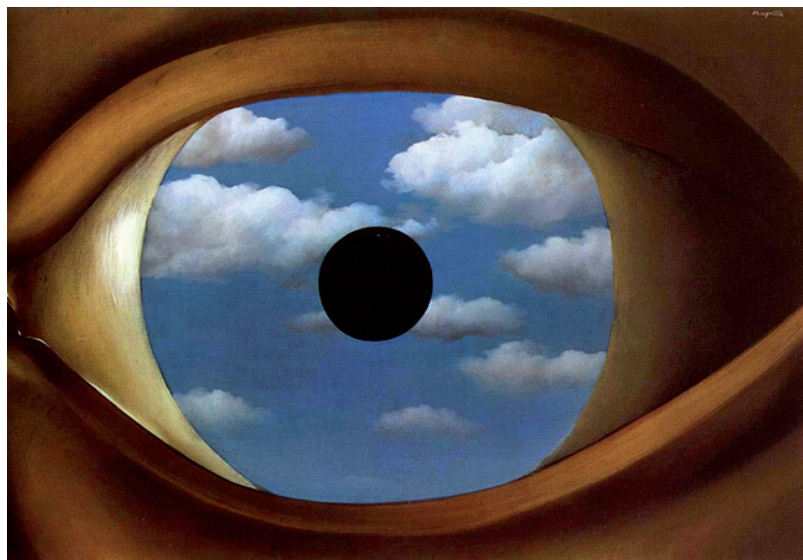


FIGURA 1

mer plano, parece que actúa como una especie de ventana a la «realidad» del mundo exterior o, más bien, como un espejo que refleja el mundo de «ahí fuera» —«His fantastic art always has the character of a poetic game» (Krichbaum y Zondergeld, 1985: 165)—. Sin embargo, como el espejo es llamado «falso» por el propio pintor, debemos entender que lo que refleja en realidad es la vida interior del artista, en donde también hay un cielo y todo un mundo de imaginación y sueños observados por el ojo interno. Esta distinción entre el ojo físico y el ojo interior queda perfectamente ilustrada cuando Cirlot analiza un retrato a pluma que André Masson hiciera al fundador del surrealismo (Figura 2). «Se trata de una cabeza jánica con ojos abiertos y cerrados en la que parece encarnarse todo el surrealismo, para que la auténtica percepción de la realidad sólo puede realizarse con la ayuda de la visión interior que alcanza lo oculto y lo inconsciente» (2010: 22). Este deseo por indagar las profundidades del mundo interior lleva incluso a una mutilación metafórica del ojo físico —si bien en el caso de Victor Brauner fue providencialmente física y literal—. Pensamos, por ejemplo, en la célebre imagen del film realizado por Buñuel y Dalí *Un chien andalou*, en donde el ojo de la mujer es rasgado por un cuchillo durante la noche, quedando así cegado y obligándole a emplear únicamente el ojo interior, el cual, por cierto, asiste a un desfile de imágenes oníricas delirantes y obsesivas, lúbricas y violentas.

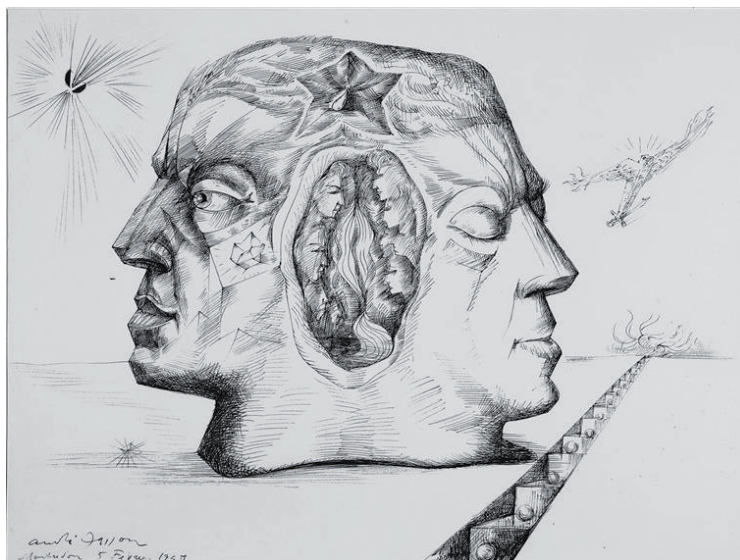


FIGURA 2

Con todo, y a pesar de la riqueza que supone para la historia del arte las imágenes generadas por movimiento surrealista, debemos insistir en nuestra sospecha sobre la naturaleza de las visiones de estos artistas. Consideramos que la dimensión oculta a al cual se asomaron los surrealistas está lejos del mundo trascendente y, por lo tanto, de la *Sophia* y del Eterno Femenino. Parece que el descenso de los surrealistas a los infiernos fue un viaje sin retorno y lo que es peor, sin una resurrección al tercer día.

3. LAS VISIONES PREDOMINANTES DE LO FEMENINO EN EL SIMBOLISMO Y LAS PRIMERAS VANGUARDIAS: ENTRE LA FASCINACIÓN Y EL TEMOR

Por su obviedad, no es menester hablar del férreo modelo patriarcal que ha dominado la religiosidad y la cultura del occidente cristiano desde hace siglos. También fue así en el mundo semita y en muchos periodos de la antigüedad grecoromana. A pesar de ello, corrientes más o menos marginales movían por la historia las aguas sofíánicas, cuyo rastro todavía es posible seguir. Ciertamente es que la Madre de Dios, nunca ha sido relegada del cielo, antes al contrario. Sin embargo, puede que ahí resida parte del problema. La *Regina Coeli* ha quedado desconectada de la *Magna Mater*, y ésta se ha visto menoscabada y convertida, para los ojos humanos alejados de la Tradición, en el as-

pecto temible y oscuro de lo femenino. Se le ha «privado» entonces a la Virgen de uno de sus polos. Injusto se mire por donde se mire, puesto que olvidar el aspecto terrenal de la Santa Virgen implica también obviar uno de los fundamentos del cristianismo, y es que Dios se ha revestido de carne, esto es, de naturaleza, para ser un hombre y poder hablar a los hombres. Sin embargo, parece que el artista de la modernidad, de género masculino casi siempre, e imbuido del pensamiento dominante, pocas veces ha llegado a una imagen sintética de estos dos aspectos. En su lugar, casi siempre que ha querido apartarse del etéreo o espiritualista aspecto femenino, ha caído en la representación de seres que se encuentran más cerca del súcubo o de la sirena, visiones deformadas del aspecto numinoso-terrenal de lo femenino.

Así, en numerosas pinturas del siglo XIX, aparecen esas visiones fantásticas que descubren oscuros mundos interiores y que muchas veces no son otra cosa que paisajes de la temerosa alma del hombre que se enfrenta al misterio de lo femenino. En el movimiento simbolista esto resulta muy evidente. Vemos, por ejemplo, la *Ishtar* de Fernand Khnopff (Figura 3), en donde lo femenino, atrayente, misterioso y oscuro, deviene una incitación a la lujuria. Es la imagen de lo que se ha llamado la *femme fatale*, figura en la que se conjugan el sexo y la muerte, siendo aquel el pecado y ésta el castigo-consecuencia. Es por esta razón que personajes bíblicos femeninos como Judit y Salomé tomaron relevancia por encima de otros en la iconografía simbolista, pues fueron causa de la perdición de dos hombres, el general Olofernes y Juan el Bautista, respectivamente. Este esquema de pecado y muerte será habitual en las obras de los pintores del simbolismo. Buenos ejemplos serían *La mujer murciélago* de Penot, *El pecado* de Franz Von Stuck o *El vampiro* de Munch (Figura 4). En todos los casos el espectador asiste a las regiones de lo fantástico, en donde inquietantes y oscuras figuras femeninas actúan como vampiros surgidos de otro mundo, tal vez del propio y temeroso mundo interior del artista.

Estas imágenes de lo femenino resultan fantásticas en tanto parecen revelar aspectos ocultos y temibles de una realidad más compleja y terrorífica de lo que dictan las convenciones del academicismo. Como ya apuntamos, esta visión tan extraña y terrible de la mujer aparece cuando lo femenino inmanente queda alejado o desconectado de su polo celestial o trascendente, que tiene en la Virgen Reina de los Cielos su modelo ejemplar en la tradición cristiana. Esta oposición maniquea entre el cielo, positivo e imagen de lo espiritual, y la tierra, negativa e imagen de lo material, ha llevado a unas consecuencias muy desafortunadas y las pinturas que hemos visto son un fiel reflejo. Erika Bornay lo expresa muy bien cuando escribe que

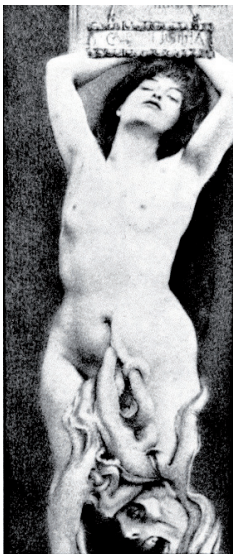


FIGURA 3

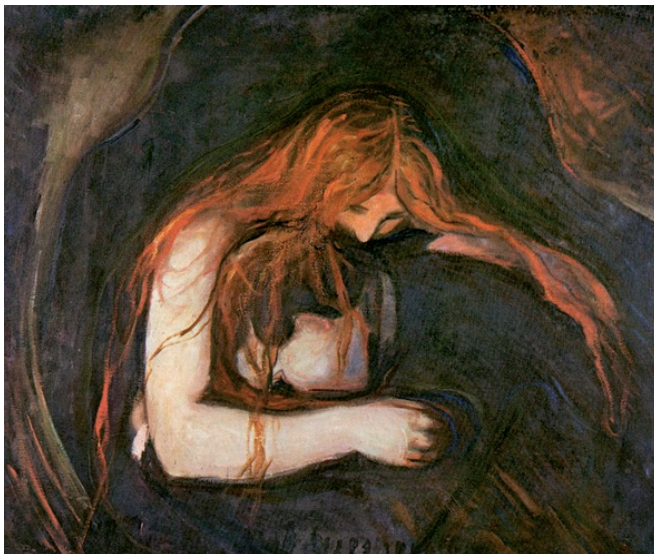


FIGURA 4

esta supuesta bondad del espíritu, en oposición a la maldad de la materia dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico o religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo hacia la mujer puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal (1990: 98).

Y aunque puede ser la musa inspiradora de una obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos.

Parece entonces que esta belleza femenina tiene como fin atraer al hombre, ¡pero para conducirlo a la perdición! «Belleza, ¿eres ángel o sirena?», se preguntaba Baudelaire. El autor de *Les fleurs du mal* demostró una gran intuición al considerar que la fuente de la belleza puede estar también en lo más bajo. En efecto, de la oscura y atormentada alma del poeta puede nacer la belleza como un destello de luz en medio de las tinieblas, como nace el lirio del fango bajo las aguas. Para el cristianismo, así fue precisamente el nacimiento del Verbo de Dios en el mundo: en la oscuridad de una gruta, que es a su vez una imagen del útero de María, quien es aquí hipóstasis de la

Gran Madre y que por lo tanto nada tiene de impura, puesto que ha sido bendecida desde el principio. Ella es la perfecta imagen de que lo material puede recibir al cielo y espiritualizarse, de la misma forma que el cielo, lo espiritual, puede hacerse materia. La unión de lo bajo con lo alto es la esencia del acto simbólico y el punto intermedio de esa unión ha podido ser representado por lo fantástico en determinadas circunstancias —circunstancias marcadas por la inquietud—. Este equilibrio del acto simbólico, donde tan necesario y digno es lo alto como lo bajo, parece que no siempre fue advertido por los artistas, aunque éstos gozaban de la buena voluntad de captar el misterio de la belleza terrenal y el influjo de ésta en su alma. A pesar de sus anhelos, no alcanzaron a ver, por el desorden espiritual de su tiempo, que la belleza de las formas del mundo, de la materia, atrae al hombre hacia sí, pero para acercarlo al cielo y conducirlo hasta Dios, nunca para hacerle perecer. Toda la función del arte sagrado, es decir, del arte verdaderamente simbólico, lleva al hombre hacia lo superior trascendente o bien atrae al mundo la presencia de lo divino; por estos medios es como el ser humano logra el sosiego de su nostalgia. A este respecto, Pavel Evdokimov (1970: 65) cita a San Macario de Egipto, que nos recuerda que «por medio de la imagen la Verdad lanza al hombre tras ella» ¿Pero hacia qué verdad conducen hoy las imágenes de nuestro arte? ¿Cuán dramática fue la ruptura de los puentes que el arte tradicional había construido para unir la tierra con el cielo! El exceso de materialismo es perjudicial, aunque peor puede resultar un espiritualismo exagerado y descarnado.

Los surrealistas, por su parte, parece que tampoco consiguieron resolver este problema. De hecho, si hablamos en términos generales, podemos afirmar que lo que hicieron fue acentuar aún más la idea de la mujer como objeto de atracción sexual y misterio. En este caso, además, el carácter libidinoso con notas lúdicas fue una constante. Gran parte de la iconografía femenina del surrealismo viene heredada directamente del simbolismo: *femme fatale*, sirena o esfinge, monstruo disruptivo y fantástico. Por más que la mujer sea exaltada como musa, predomina su aspecto devorador y castrador. Tal y como describe María Ruido, «ellas son las poderosas Esfinges, las paralizantes Medusas, las peligrosas brujas, las vampirizadoras de su energía vital, decapitadoras de devoradora sexualidad, “lolitas” perversas...» (1998: 381).

Paralelamente a las aventuras surrealistas, otras grandes figuras de la vanguardia artística investigaron el universo de lo femenino. Pablo Picasso es una de las más celebradas por el público, la crítica, la historia y el mercado. En 2012 la Fundación Canal de Isabel II inauguró en Madrid una exposición titu-

lada Picasso. *El eterno femenino*, en donde se reunieron diversos grabados con retratos e imágenes de mujeres que, según la fundación, desvelan la búsqueda incansable del universo de la mujer por parte del artista durante toda su carrera. En la página web de la fundación leemos que «bajo la expresión del eterno femenino, Goethe explicó el significado que reúne a la madre y a la amada en un principio universal que remite a la propia Eva y que, por tanto, unifica a las diversas modalidades de la mujer en un modelo intemporal y platónico». Nos parece exagerado, cuanto menos, hablar de Eterno femenino en la obra picassiana.

Cuando en 1914 el teólogo y filósofo ruso Sergéi Bulgákov acudió a la galería de arte Schukin, en Moscú, pudo ver diversas pinturas del artista malagueño. Son de gran valor para nosotros las impresiones y comentarios de este pensador tras la visita y que recoge y traduce el profesor López Sáez: «Cuando uno entra en la sala donde están reunidas las obras de Pablo Picasso, le sobrecoge una atmósfera de terror místico». Al contemplar las telas cubistas del pintor, Bulgákov escribe «He aquí *Mujer desnuda con paisaje* (...) retorcida en una posición monstruosamente erótica, pesada, mofletuda, descompuesta; cinismo maléfico, el desafío de la corrupción, rebeldía de la carroña. He aquí la *Mujer después del baile* (...) vampiro de cuyo cuerpo no queda más que la malignidad y la geometría». El filósofo ruso comprobó enseguida cual era el tema protagonista de la obra de Picasso: «Indudablemente, la mujer, la Femenidad misma (...) ¿Cómo la ve, cómo la percibe? Aquí está la clave de su obra, porque la Femenidad, el Alma del mundo, es la matriz del arte, al mismo tiempo que su amor. En Picasso, aquella aparece insultada, deforme hasta lo indecible, como un cuerpo horrible que se quiebra y se deshace en todas sus partes: cadáver de la belleza, cinismo antitético». Bulgákov añade más adelante, comentando unas naturalezas muertas del pintor, que «otras telas de la misma época, con el contenido más inofensivo que se pueda pensar: naturaleza muerta, botella y vaso, bandeja con frutas (...), exhalan todas ellas una especie de gracia maléfica que se percibe casi físicamente en esta sala (...) ¡Qué infierno ha de albergar el artista en su alma si ésta exuda tales emanaciones! » (López, 2011: 21-22).

4. LA SOFIOLOGÍA Y EL ARTE COMO ACTO DE CREACIÓN SOBRE LA MATERIA PRIMA

Podemos estar de acuerdo o no con las palabras de Bulgákov, pero no podemos obviarlas. Él es uno de los sofiólogos rusos más influyentes del pasado siglo junto con Vladimir Solovjev y Pavel Florensky. Anteriormente he-

mos comprobado como Bulgákov denominaba «matriz del Arte» al «Alma del mundo», un concepto femenino que ya había sido introducido en la sofología rusa por Solovjev y que proviene de la filosofía de los antiguos griegos. Platón la concebía como la fuerza que transforma la potencia en acto, por lo que la creación es el resultado de una acción del Demiurgo, que mezcla armoniosamente las Ideas con la materia. Por su parte, Solovjev define al Alma del mundo como un antitipo de la Sabiduría esencial de Dios. «Este alma del mundo —explica el sofiólogo— es un criatura, la primera de todas las criaturas, la materia prima y el verdadero sustrato de nuestro mundo creado. De esto se desprende que el alma de mundo es el principio de la creación. Existe desde la eternidad en Dios como potencia pura, como “sustrato oculto” de la sabiduría eterna» (Schaup, 1999: 142).

Así, al comparar al Arte con el alma del mundo, se entiende que aquel actúa como una fuerza sobre la materia prima para dotarla de forma, para pasar de la potencialidad al acto, imitando así el modelo de la divinidad creadora. Este es el papel del artista. Susanne Schaup apunta que esta materia prima, esta potencialidad que es caótica en primera instancia, hace que el alma del mundo tenga un carácter «variable» (1999: 142). Para nosotros esto es significativo, puesto que si lo aplicamos al acto artístico, podemos decir que cuando sobre esta materia prima actúa una inteligencia conforme a la voluntad divina, el caos se ordena y deviene algo bello, bueno y verdadero y que es reflejo de la Sabiduría. Tal es el caso del arte sagrado del medievo o de cualquier sociedad tradicional. Por el contrario, cuando la fuerza que ha movido la potencialidad y la ha convertido en acto es igual de caótica y oscura que la materia prima, el resultado no será bello ni similar a la *Sophia*, la cual ha reclamado siempre y constantemente ser reencontrada en nuestra época. Pero como hemos tenido ocasión de ver, normalmente ésta se ha venido presentando bajo un aspecto extraño y deforme en la literatura y en los lienzos del arte contemporáneo. No lo podemos dudar, pues allí donde la mujer queda degradada a mera criatura sexual, desprovista de moral y llena de compulsiones, no puede encontrarse ningún rastro de la sabiduría de Dios, por más que estas imágenes hayan sido vistas por el ojo interior de algún artista. Los intentos que hemos conocido de los pintores por acercarse al aspecto inmanente y numinoso de la divinidad femenina son un fracaso por su olvido de la unidad a la que aspira la materia con el espíritu. Recordemos que el ojo interior de los surrealistas también estaba abierto a experiencias de embriaguez, alucinación, obsesión y deseo... pero ninguno de estos términos es sinónimo de gnosis cuando no hay intención de sublimarlos. Al contrario, pa-

rece que el artista del surrealismo gusta de quedarse lúdicamente atrapado en las tinieblas.

5. CUANDO EL ETERNO FEMENINO AFLORA EN LAS VISIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

La función de la Madre Universal es servir como medio de unión entre lo alto y lo bajo, entre la materia y el espíritu. Tal vez en aquel periodo de los simbolistas la única forma que tuvo un papel sintético o unificador en donde el cielo-masculino y la tierra-femenina se han llegado a fusionar para conformar una nueva realidad, fue la figura del andrógino. Muchos personajes de las pinturas de Jean Delville o de Gustave Moreau aparecen como seres andróginos. No obstante, algunos personajes de éste último parecen evocar más bien la esterilidad, tal y como ha sugerido Mario Praz (1999: 347), en lugar del espíritu de la Naturaleza cósmica manifestado en nuestra realidad cotidiana. Más interesante resulta una pintura al temple de Delville —de quien, por cierto, David Larkin, en *Arte fantástico*, recuerda que «sus temas son el ocultismo, el idealismo y en general lo esotérico» (1973: comentario a la lámina 24, sin paginar)—, fechada en 1900: *El amor de las almas*, en donde este seguidor de Péladan nos lleva hasta la imagen platónica de la fusión de los arquetipos del hombre y la mujer, que retornan al estado primigenio de unidad andrógina.

Autores excepcionales como el pintor y teósofo Frantisek Kupka no anduvieron lejos de lo que buscamos en este viaje que hemos emprendido. Es particularmente interesante observar su obra *El principio de la vida*, de 1903 (Figura 5), en donde encontramos varios elementos simbólicos de inspiración oriental dentro de un mundo-paisaje de tipo fantástico. En esta visión del artista aparecen bajo la oscuridad de la noche unas aguas plagadas de flores de loto. Ninguna de ellas se ha abierto todavía, salvo una, que ocupa la mayor parte de la imagen y a la que hay conectado un feto mediante el cordón umbilical. Como es sabido, el loto es una planta que crece en los fondos cenagosos de las aguas estancadas y su flor se abre en la superficie, hermosa y sin manchas provenientes de las turbias aguas inferiores. Las aguas son una imagen de la indistinción primordial; de esta oscuridad emana la manifestación, figurada por el loto, el cual prorrumpe en la superficie, a plena luz. Es por ello un símbolo de la plenitud espiritual (Grison, 2015a: 656-657). En la iconografía egipcia el loto es el primer nacido de las aguas primordiales y de su corazón brotarán después el demiurgo y el sol. Es por lo tanto una imagen del nacimiento y de los nacimientos (Grison, 2015b: 556). Asistimos entonces a la ima-

gen del nacimiento del alma humana surgida del seno de las oscuras aguas primordiales, símbolo que también podemos leer como el nacimiento del individuo a una nueva vida tras la realización espiritual que ha partido de la oscuridad inferior y que ha ascendido hasta la luz sin perder su conexión con lo más bajo (este segundo movimiento es el que no encontrábamos en muchos pintores surrealistas). La luz que brota del interior del loto tiene una forma y una luminosidad dorada que evoca al girasol; tal cosa reafirmaría la interpretación que hemos realizado. El girasol ha sido siempre una «ontofanía de la luz», y como tal ha servido para ornar las cabezas de santos, profetas o apóstoles, es decir, de personas cuya alma se vuelve constantemente hacia el Sol, hacia Aquel que todo lo ilumina, esto es, hacia Dios (Grisson, 2015b: 556). Por lo tanto, podemos entender que el nuevo nacimiento de esta alma representada aquí como un feto, como una semilla humana, surge de la luz que ha aparecido del loto que la contenía en su simiente cuando ésta se encontraba en las tenebrosas y oscuras aguas. Es como si una porción de la luz celestial que ha estado oculta en la más baja materia, hubiera estado esperando para ser descubierta por el alma de un buscador. Esta materia oscura está relacionada directamente con el polo inferior de la Santa Madre, sin la cual ninguna vida puede manifestarse.

Este aspecto fecundo y maternal de la Divinidad encuentra un notable ejemplo en un bajorrelieve de madera policromada realizado por el simbolista Georges Lacombe (Figura 6). La obra, titulada *Isis*, representa precisamente a una divinidad femenina oscura, ctónica y de la cual brota la vegetación, la naturaleza. De la sangre de sus pechos, líquido de la vida, nacen flores y de sus cabellos arraigan y crecen los árboles. La diosa actúa aquí como el polo inferior y oscuro del que surge la vida. Flores y frutos han habitado previamente en forma germinal en las tinieblas de la Madre.

La pintora de origen austríaco Marianne Stockes ejecutó algunas obras de tipo medievalizante, muy influenciadas por los prerrafaelitas, que conectan bien con nuestra búsqueda. En la pintura *La Virgen con el niño*, María desvela al espectador al Cristo encarnado, a la luz del mundo que ha nacido de sus entrañas. Ciertamente, el Señor está en el Cielo, pero se manifiesta a los hombres en la tierra, a través de la naturaleza, sin la cual realmente no podemos pensar a Dios. En *La Virgen del Abeto*, el manto de María, que por ninguna casualidad su exterior es negro y blanco su interior, deja ver al Verbo de Dios hecho carne. De fondo, el abeto, de perennes hojas, recuerda la vida eterna a la que aspira la humanidad gracias al sacrificio del Cristo. Sin embargo, la pintura más interesante de esta autora es *Devaki, madre de Krishna* (Figura 7) en



FIGURA 5



FIGURA 6

la que ha interpretado el mismo misterio de la virgen-madre que trae al mundo a la divinidad solar. Devaki aparece con su hijo en medio de la naturaleza, alejada de los peligros que la atenazaban, tal y como describen diversos puranas. Sin embargo, por muchos elementos concretos que aparecen en el cuadro, es posible que el relato seguido por la pintora fuera el que realizó el escritor y filósofo Édouard Schuré en su famosa obra de 1889 *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, un auténtico *best-seller* de la época entre los amigos del esoterismo. Para este escritor, los grandes maestros espirituales de la humanidad como Orfeo, Moisés, Krishna o Jesús, eran portadores de un mismo mensaje esotérico. Esta noción, compartida por los diferentes ocultismos de la época, ayudaría a personas como Marianne Stockes a considerar que existe una misma realidad detrás de las formas concretas de las diversas religiones, de modo que se puede pintar bajo la misma visión a la Virgen María con el niño Jesús y a Devaki con el pequeño Krishna, pues ambas figuras son una imagen del Eterno Femenino pero pertenecientes a culturas distintas. Madre e hijo han sido representados con la piel oscura-morena, pues en sánscrito el nombre *Krishna* significa el oscuro, el negro, pues ese es el color de su piel. Es entonces razonable presentar a la madre del dios oscuro con el mismo tono de piel, más aún cuando ésta participa del arquetipo de la Gran Madre, cuyo vínculo con las oscuras entrañas de la tierra o con las pro-

fundidades de las aguas ya hemos apuntado. No por accidente la madre y el divino hijo están reposando sobre un fragmento de tierra sobre la superficie del agua, en la que flotan varios lotos blancos que por su simbolismo podemos asociar fácilmente con los dos personajes.

El influjo medieval que reciben las pinturas de Stockes hace que lo trascendente se asuma con cierta naturalidad y que la obra pueda ser leída en clave simbólica sin inconvenientes. No obstante, hemos visto que las formas tradicionales de la representación de lo invisible estaban siendo abandonadas por muchos artistas, propiciando la aparición de un nuevo lenguaje plástico movido por el mismo espíritu. El nuevo arte encontraba en lo fantástico la vía para expresar lo que el materialismo consideraba imposible; ese mismo «imposible» que el símbolo ha velado y desvelado a lo largo de los siglos mediante el verdadero arte. Con esto no queremos decir, evidentemente, que lo fantástico sea un sinónimo moderno de lo simbólico. La cuestión es mucho más compleja y no podemos desarrollarla aquí. Sin embargo, uno y otro son lugares comunes para la manifestación de lo sobrenatural.

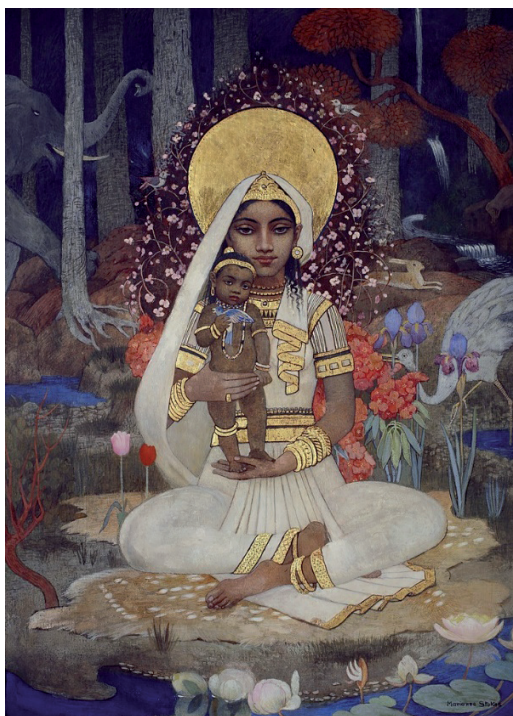


FIGURA 7

6. LOUIS CATTIAUX

Aunque cercano por su plástica al surrealismo, del que fue contemporáneo, y buscador de lo oculto en las profundidades del alma como los simbolistas, la figura del pintor, poeta y visionario francés Louis Cattiaux realmente pertenece a otro orden. Tal afirmación no es exagerada, pues éste autor debe ser considerado como un verdadero continuador de aquellos antiguos sabios que conocían y practicaban la alquimia, el arte hermético que enseña precisamente cómo se une el espíritu con la materia, lo divino con lo humano. Cattiaux encontró y dio nueva vida a lo esencial de las antiguas tradiciones espirituales. Supo ver, más allá de las formas exteriores, aquella verdad esencial, aquella *philosophia perennis* que late en el interior de las diferentes religiones y filosofías antiguas. Tal vez por esta razón, entre otras, Cattiaux no goza de un lugar relevante dentro de nuestra selectiva y sesgada historia del arte.

Cattiaux es también autor de un libro singular y extraordinario, aunque él mismo reconociera que el contenido de la obra le sobrepasaba: *Le Message retrouvé*. El profesor Raimon Arola, quien actualmente es el estudioso que más y mejor ha estudiado y divulgado la obra de Cattiaux, explica que este libro es una obra que «invita a meditar libremente sobre qué o quién es Dios». En ella, Cattiaux «no razona sobre Dios, no especula, sino que testifica, mediante símbolos que se refieren a una única cosa, sobre qué es Dios, una cuestión que siempre va acompañada de otra: qué es el hombre» (2013: 29). Redactado a lo largo de 15 años y construido a base de aforismos y sentencias dispuestas en forma de dos columnas, *Le Message retrouvé* aparece realmente como un auténtico libro inspirado. Charles d'Hooghvorst, quien fuera amigo personal de Cattiaux durante los cinco últimos años de la vida del visionario, escribió sobre el libro que «se dirige a la intuición y a la memoria profunda y no a la razón especulativa. Son pocos los que han tenido la inteligencia y la paciencia de leerlo y meditarlo, a fin de penetrar en él y descubrir la vía que lleva al secreto vivo del hombre, sepultado en lo más profundo de la naturaleza del mundo» (Arola, 2013:38).

Esta es una de las claves más importantes que nos permiten ver a Cattiaux como una esperanza en nuestra búsqueda, como un ejemplo de equilibrio y unión entre lo simbólico y lo fantástico, entre un acercamiento a la realidad invisible luminoso y uno inquietante y perturbador. A este respecto, no podemos dejar de mencionar que el pintor francés escribió otro libro titulado *Physique et Métaphysique de la Peinture*, en donde trata de la práctica y la teoría del arte desde una óptica nada convencional para su época. Para Cat-

tiaux, el arte es un acto mágico, en el sentido que se le daba en el Renacimiento: la ciencia de casar los mundos, de unir el cielo con la tierra. Desde esta perspectiva, «en las operaciones artísticas —explica Arola— se hace visible lo invisible de la naturaleza, aquella fuerza que impele las transformaciones constantes a partir de las cuales es posible alcanzar el único centro» (2013: 85). Afirmaciones semejantes vienen recogidas en *Le Message retrouvé*: «El arte consiste en hacer aparecer lo sobrenatural oculto en lo natural» (IX, 53). Así, tal y como apunta Arola (2013: 81), la metafísica de la que hablaba Cattiaux no aparece como algo alejado del ser humano, tal y como se ha concebido mayormente en el arte y la literatura que hemos conocido anteriormente. Este tipo de metafísica permite evitar los excesos tanto de espiritualización como de materialidad, de manera que asistimos a un perfecto equilibrio fruto del encuentro entre lo bajo y lo alto. A este respecto, Arola cita a d'Hooghvorst cuando afirma, siguiendo a Cattiaux, que «dar cuerpo y medida a la inmensidad es el misterio del Arte puro» (2013: 81).

Bajo esta concepción mágica del arte, el papel del Eterno femenino aparece en toda su dimensión en la obra pictórica de Louis Cattiaux. Es particularmente interesante a este respecto su pintura *La fuerza de los pentáculos o la Venus celeste, la Madre de los Mundos* (Figura 8). Citamos le exégesis que ha realizado Arola sobre la obra:

El cuadro representa una mujer esférica de color rojizo, que sugiere el movimiento cíclico del fuego universal, en medio de la cual se hallan unos caracteres mágicos que significan Venus. En la parte superior de la imagen y con los mismos caracteres, siempre siguiendo la Filosofía oculta de Agrippa, está escrito Sol; en la parte inferior, Saturno, a su derecha, Luna y a su izquierda, Mercurio. En los cuatro extremos de la pintura se encuentran las figuras de los cuatro elementos: arriba el agua y el aire, abajo la tierra y el fuego. Se puede deducir que la mujer es la Quintaesencia, llamada Madre de los Mundos o Venus celeste, que anima la metamorfosis de los cuatro elementos y, con ellos, a toda la creación. Es una representación del Alma del mundo, causa primera del movimiento de la gran fábrica de la creación; la magia consiste en ponerse en comunicación con ella (Arola, 2013: 92).

Nos encontramos ante una imagen cuyo simbolismo conecta perfectamente con la cruz-relicario del abad de Engelberg Heinrich von Wartenbach, realizada hacia el año 1200. En su reverso, en la parte central, se sitúa la Virgen con el Niño y en los cuatro extremos de la cruz hay una imagen alegórica de los cuatro elementos, resultando así la Virgen como una imagen de la materia prima de la que surgen las cuatro manifestaciones materiales, así como

una imagen de la quintaesencia o éter (Burckhardt, 1976: 93). Al margen de la mayor riqueza hermética de la pintura de Cattiaux, lo que hace especial a su obra es el hecho de haber prescindido de las formas exteriores de su tradición cristiana para expresar una verdad universal.

Aunque fueron muchas más las obras que Cattiaux pintó bajo esta visión de la divinidad femenina (son muy interesantes sus vírgenes alquímicas) no podemos extendernos demasiado más. Querríamos, no obstante, mostrar una última obra que nos permitirá conectar de nuevo con las intuiciones del genial Baudelaire. Se trata de *El Juicio Final* (Figura 9), pintura en la que Cattiaux coloca en el interior de un sol oscuro a la Madre Naturaleza, la cual hace germinar la semilla del oro que esconde la tierra, esto es, la luz que habita en la oscuridad de las tinieblas del mundo material y cuya extracción es tarea del verdadero artista-mago-alquimista. «La luz que aparece en las tinieblas (...) surge de “un sol negro”, un sol que se oculta en el interior del ser humano y que es de la misma naturaleza que el exterior que luce en el cielo» (Arola, 2012). Para ilustrar que de ahí también surge la belleza, Lluïsa Vert acude al poema de Baudelaire «Un fantasma», donde el poeta describe perfectamente a esa belleza, «una belleza que, en medio de las tinieblas donde habita el poeta, “por un instante



FIGURA 8

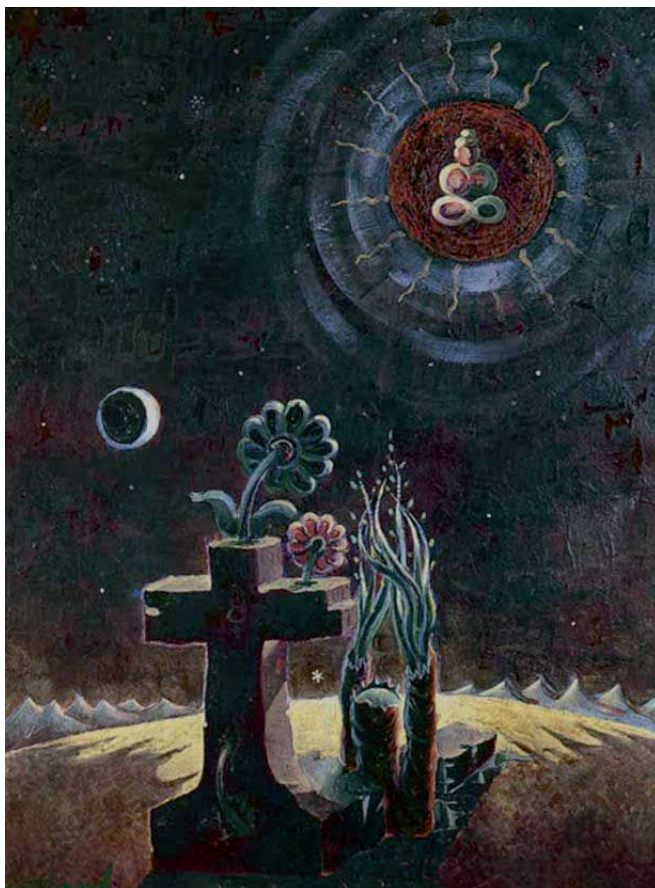


FIGURA 9

brilla, se extiende, y se exhibe. / Un espectro hecho de gracia y de esplendor...”
Y que, en un determinado momento: “Cuando alcanza su total grandeza, yo reconozco a mi bella visita: / ¡Es ella! Negra y, no obstante luminosa”» (2015).

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Sirvan estas pocas líneas acerca de Cattiaux como la demostración más excelente de que el interés que tuvo el mundo del arte a la hora de reflejar los secretos de la naturaleza, la vida y la divinidad persistió durante el siglo xx. Atrás queda un hilo *sophiánico* que podemos seguir y que, con mayor o menor visibilidad, se remonta muy lejos. Cuando este hilo atraviesa el mundo mo-

derno, lo fantástico y lo simbólico sirven como espacios para la manifestación del Eterno Femenino o, al menos, para la expresión de su anhelo. Con este hilo temporal se cruza perpendicularmente otro hilo que conecta y enlaza los diferentes mundos que el positivismo inútilmente ha querido negar. Un hilo, un eje, que posee dos polos que se han tendido a ver de forma separada durante nuestra época. De este alejamiento entre lo alto y lo bajo, entre lo interior y lo exterior, surgen las interpretaciones extrañas de lo divino femenino y de la belleza, interpretaciones que no nos podemos permitir más, pues nuestro mundo secretamente demanda ambas. En nuestra tradición concreta, que es cristiana, se hace necesario volver a una exégesis profunda del misterio mariano, que es el misterio de lo femenino y de la mujer.

El Evangelio nos recuerda que la Virgen conservó las palabras del Hijo en su corazón (Lc, 2, 51) y por ello, según explica Evdokimov, «toda mujer posee una innata intimidad, casi una complicidad con la tradición, con la continuidad de la vida. Dado que, en Dios, la existencia coincide con la esencia, la mujer muestra una mayor aptitud para unir en la santidad la esencia y la existencia» (1970: 241). No es difícil ver en esta afirmación del teólogo ruso una conexión perfecta con todo cuanto hemos tratado a lo largo del artículo, especialmente en lo relativo al Alma del mundo y el Eterno femenino. Necesitamos que el arte vuelva a la Belleza y que lo femenino se manifieste en toda su riqueza. Requerimos renovar el lenguaje simbólico, como hiciera Cattiaux, a ser posible desde las mismas escuelas de bellas artes, en donde los trabajos sobre lo fantástico no sean caminos voluntariamente extraviados, sino métodos para fundir lo cotidiano con lo desconocido y misterioso.

Adolecemos de auténtica belleza porque nos hemos alejado de la realidad de nosotros mismos. Sí, sólo la belleza salvará al mundo... Pero no una belleza cualquiera, sino la belleza que brilla en la negrura de nuestras profundidades, como brillaba el Verbo de Dios en las entrañas de la Gran Madre, hermosa virgen negra cuya belleza es reflejo de la que refulge en el cielo, la belleza de la Mujer vestida de Sol.

BIBLIOGRAFÍA

- AROLA, Raimon (2012): «Discurso visual: La madre universal», *Arsgravis*, 2012, disponible en <<http://www.arsgravis.com/?p=69>> [21 febrero 2016].
- (2013): *El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*, Herder, Barcelona.

- BRIGANTI, Giuliano (1989): *Fantastic and Visionary Painting*, Bloomsbury Books, Londres.
- BURCKHARDT, Titus (1976): *Alquimia*, Plaza & Janés, Barcelona.
- CIRLOT, Victoria (2010): *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*, Siruela, Madrid.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish (2009): *La filosofía cristiana y oriental del arte*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- DE SOLIER, René (1961): *L'art fantastique*, Jean Jacques Pauvert, París.
- EVDOKIMOV, Pavel (1970): *La mujer y la salvación del mundo*, Ariel, Barcelona.
- GIBSON, Michael (2006): *El simbolismo*, Taschen, Madrid.
- GRISON, Pierre (2015): «Loto», en Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, pp. 656 y 657.
- (2015): «Heliotropo-girasol», en Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, p. 556.
- HANI, Jean (1997): *La virgen negra y el misterio de María*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca.
- HOFSTÄTTER, Hans H. (1980): *Gustave Moreau*, Labor, Barcelona.
- KRICHBAUM, Jörg, y Rein A. ZONDERGELD (1985): *Dictionary of Fantastic Art*, Barron's, Nueva York.
- LARKIN, David (1973): *Arte fantástico*, Ediciones Júcar, Madrid.
- LÓPEZ, Francisco José (2011): «Sergio Bulgákov (1871-1944): El mundo en Dios, o la obra de la Sabiduría divina», en *Ciclo III: Teólogos clásicos del siglo xx*, Universidad de Cantabria, Obispado de Santander, Documentos de Aula de Teología, pp. 21-22, disponible en <<https://goo.gl/VUVser>> [21 febrero 2016].
- MAS, Salvador (2004): «Goethe y Kant: Arte, Naturaleza y Ciencia», en *Éndoxa UNED*, núm. 18, p. 371. <<http://dx.doi.org/10.5944/endoxa.18.2004.5095>>
- MORÉAS, Jean (1886): «Le Manifeste du Symbolisme», copia digital a partir de *Le Figaro* (18 de septiembre, París), en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/manifieste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [21 febrero 2016].
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte, las mujeres y el diablo en la literatura romántica*, El Acentilado, Barcelona.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RUIDO, María (1998): «Históricas, visionarias, seductoras. De las iconografías clásicas al surrealismo», *Arenal: revista de historia de mujeres*, vol. 5, núm. 2, pp. 379-410.
- SCHAUP, Susanne (1999): *Sofía. Aspectos de lo divino femenino*, Kairós, Barcelona.
- SCHMIED, Wieland (1980): *Zweihundert Jahre phantastische Malerei*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Múnich.
- VERT, Lluïsa (2015): «La belleza, ¿ángel o sirena?», *Arsgravis*, disponible en <<http://www.arsgravis.com/?p=7901>> [21 febrero 2016].

A LA MANERA DE CALLOT: LA POÉTICA ECFRÁSTICA DE E.T.A. HOFFMANN

JUAN JESÚS PAYÁN MARTÍN
Lehman College, CUNY
jj_payan@icloud.com

Recibido: 15-06-2016
Aceptado: 10-10-2016



RESUMEN

Desde el punto de vista histórico, el cuento fantástico parte de la obra de E.T.A. Hoffmann y de su recepción posterior en Europa, con Francia como epicentro diseminador. Aunque ya ha sido comentado el carácter intermedial de la producción hoffmaniana, la crítica aún no ha estudiado suficientemente el modo en que Hoffmann recurre a los grabados de Jacques Callot para articular su propio programa estético. Como contribución a una comprensión más profunda del hoffmanianismo como fenómeno, del que se origina el género fantástico, en este artículo ofrezco un análisis de la poética ecfástica de Hoffmann inspirada por las obras de Callot. Para ello me centro en tres paratextos fundamentales: «Ja[c]ques Callot», el prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» y el prólogo a su novela *Prinzessin Brambilla*.

PALABRAS CLAVE: género fantástico, E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot, grabado, estudios intermediales, siglo XIX

ABSTRACT

From a historical standpoint, the fantastic tale derives from the works of E.T.A. Hoffmann and their subsequent reception in Europe, with France as a disseminating epicenter. Although the intermedial character of his production have been noted, critics have not sufficiently studied how Hoffmann drew upon Jacques Callot's etchings in order to express his own aesthetic program. As a contribution to a deeper understanding of hoffmanianism as a phenomenon, from which the fantastic genre originates, I offer in this article an analysis of Hoffmann's ekphrastic poetics

inspired by Callot. I focus on three main paratexts, «Ja[c]ques Callot», the preface to «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» and the prologue to the novel *Prinzessin Brambilla*.

KEY WORDS: fantastic genre, E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot, etching, intermedial studies, 19th Century



1. INTRODUCCIÓN

Desde el punto de vista restrictivo que domina el ámbito académico francófono e hispano, hablar de cuento fantástico supone volver los ojos al magisterio de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) y al modo en que su obra se vio interpretada a partir de su muerte. Sin embargo, no resulta infrecuente que, al estudiar el género fantástico, se soslaye el programa estético del propio escritor. Sin duda, no faltan motivos para ello. Por un lado, es cierto que, si se busca una declaración explícita y taxativa por parte de Hoffmann de un credo poético, difícilmente se hallará entre sus escritos. No es menos cierto, por otro lado, que la formulación teórica del fantástico que se maneja frecuentemente es tanto o más un producto de la crítica francesa que una derivación del ideario del escritor alemán. Con todo, resulta difícilmente sostenible la tendencia a eliminar a Hoffmann del fenómeno cultural que él ayudó a crear. Su poética será elíptica e implícita, pero existe, es posible discernirla en textos claves del autor y tuvo una consistencia que merece mayor atención de la que se le ha concedido; el *fantastique*¹ del XIX será tal vez más

1. Desde el punto de vista metodológico, distingo en mi investigación entre género fantástico y *fantastique*. Bajo el término *fantastique*, identifico la construcción cultural francesa que, fraguada en el XIX a partir de la recepción de las obras de Hoffmann y Edgar Allan Poe, ha dominado la crítica como parámetro hegemónico de los estudios de campo. El *fantastique* fija una serie de condiciones específicas para las ficciones sobrenaturales, como son la localización en entornos verosímiles y la búsqueda de un efecto concreto, bien de miedo metafísico (Roas, 2011) o de incertidumbre (Todorov, 1970). Aplico el término «fantástico» para esos otros marcos conceptuales gestados en la periferia o semiperiferia cultural (como es el caso de la España decimonónica) y que expresan otras formas de interpretación de los dos autores referenciales del XIX (Hoffmann y Poe) a partir de la imbricación en su propia tradición literaria. A diferencia del *fantastique*, los parámetros del «fantástico», entre diversos factores, relativizan la condición de verosimilitud de los marcos narrativos (generalmente por medio de entornos de carácter onírico), reinsertan ocasionalmente la nota religiosa y recuperan el componente grotesco o humorístico ya presente en la obra de Hoffmann y Poe. La diferenciación entre *fantastique* y «fantástico» tiene como propósito abrir el campo a formas diversas de conceptualización, sin menoscabo de su concreción refe-

un producto de la crítica hoffmaniana francesa que una fiel continuación del programa estético del escritor, pero carece de toda justificación asumir la total independencia del hoffmanianismo galo respecto a su fuente de origen y obviar que determinados rasgos de su programa artístico —elaborado conscientemente— alimentaron las diversas ramificaciones del fantástico histórico. Sin una crítica atenta a la poética de Hoffmann no puede existir una comprensión del fantástico como fenómeno histórico.²

Para comprender la elusividad en la reflexión teórica de Hoffmann debemos recordar que, como artista anti-ilustrado y rebelde por tanto a las fijaciones sistematizadoras del XVIII, el autor opta por estrategias más afines a su ideario romántico. Entre ellas se cuenta la declaración programática a partir del comentario de otros artistas y otras artes. En línea con Agudelo, conviene recordar que en estos comentarios artísticos «no es tanto lo que el texto presenta, sino la intención que subyace en él, la intención del autor y, en consecuencia su interpretación» (2011: 79). Todo cuanto Hoffmann expresa sobre sus autores referenciales (sea Beethoven, Gozzi o Callot) redundante en una legitimación de sus gustos, criterios y horizontes estéticos. En un creador tan polifacético como él, tan dotado para el dibujo o la música como para la escritura, no ha de extrañar que sea precisamente la referencia intermedial la más favorecida para la exposición de sus ideas.³

En el presente artículo, me centraré en la poética visual o efrástica de Hoffmann que se nutre de la obra gráfica de Jacques Callot (Nancy, 1592-1635). Por «poética efrástica» concibo los principios estéticos expresados por el autor a través de la representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1993: 3), en concreto del grabado. Dentro de la obra hoffmaniana, tan poblada de pintores reales como ficticios y de relatos tan claramente deudores

rencial, y romper con una ortodoxia crítica que, al deslegitimar la diversidad, ha institucionalizado la subalternidad de unas literaturas sobre las otras.

2. Todorov señala dos formas de aproximarse al estudio del *fantastique*: como género histórico y como género teórico (1970:18-19); la contribución del presente artículo se sitúa en el contexto del primer grupo. Para un desarrollo de la crítica al uso de definiciones teóricas abstractas como herramienta para la evaluación histórica remito a *La magia postergada* (Payán, 2015: 2-12).

3. Uso el concepto de «referencia intermedial» en el sentido propuesto por Irina Rajewsky en el cual «[r]ather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means» (2005: 53). Mi aproximación enlaza con el empleo del concepto en trabajos de carácter literario-musical como los de Pate Nuñez (sic) y Ruthner «O Inimigo da Música» (2011) y «A dimensão intermedial em contos de Hoffmann» (2012). La noción de Rajewsky tiene continuidad en el concepto de «intermedialidad transformativa» de Schröter, según la cual un medio artístico puede nutrir a otro, transformándose. Para Schröter la posibilidad de «re-representar» o «re-mediar» implica un modelo ontológico en el que la transferencia no solo sería posible, sino también ubicua (2011: 2).

de una inspiración pictórica,⁴ Callot posee una posición privilegiada. Al pintor francés dedica numerosos paratextos (Genette, 1991: 261) no solo en la apertura de su primer libro, *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814), sino en el prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht», en el cuarto volumen de la serie (1816), y en una de sus novelas cortas más influyentes de su última etapa, *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot* (1820). La presencia de Callot en ambos extremos del arco evolutivo del escritor, comienzo y madurez, documenta su centralidad referencial en los trabajos de Hoffmann.

2. LA POÉTICA VISUAL DE HOFFMANN

El programa estético del escritor alemán, aunque omnipresente cuando se repara en ello, se formaliza románticamente por medio de un discurso que rehúsa la exposición directa. Según advierte Hilda Meldrum Brown, el caso hoffmanniano es prototípico de la actitud de su generación. Como reacción al período ilustrado, la segunda generación de románticos alemanes evita la presentación explícita de nociones teóricas y, frente a la exposición clara y razonada, privilegia modos elusivos y difíciles de sistematizar, infundidos en ficciones y marcos narrativos de singular complejidad (2006: 2). Este hecho viene además complicado, como nos recuerda Keith Chapin, por la ironía, el lenguaje connotativo y la articulación polifónica, a menudo contradictoria, en diversas voces narrativas (2006: 44-54). Uno de los procedimientos mediante el cual Hoffmann expresó su programa estético fue el uso de la analogía con otras artes: las artes visuales y la música.⁵ El escritor reutiliza de manera crítica el motivo horaciano de *ut pictura poesis*. Esta comparativa tan fuertemente arraigada durante el clasicismo nos sitúa desde el comienzo ante una actitud deliberadamente rupturista por parte del escritor alemán.

Con frecuencia, la crítica ha dado por sentado que el advenimiento de la crítica romántica supuso el fin de la reflexión interdisciplinar entre arte visual y arte literario.⁶ Un buen ejemplo de ello puede encontrarse en el influ-

4. La inspiración puramente pictórica, ya no solo basada en el grabado, aparece en hasta tres ocasiones en la obra de Hoffmann dentro de *Die Serapionbrüder*: «Doge und Dogaresse», «Meister Martin der Küfner» (sobre dos cuadros homónimos de K. W. Kolbe) y «Die Fermate» (sobre el lienzo «Gesellschaft in einer Römischen Locanda» de J. E. Hummel).

5. En relación al vínculo entre literatura y música en la obra de Hoffmann remito a los trabajos de Abigail Chantler (2006), Keith Chapin (2006), David Charlton (1989), Carlinda Fragale Pate Nuñez (2012) y Simone Maria Ruthner (2011). Asimismo, son especialmente dignos de interés los capítulos que, dentro de sus monografías sobre Hoffmann, dedican al respecto Meldrum Brown (2006: 59-91) y Remy-Lacheney (2009: 229-296).

6. La comparación entre imagen y poesía poseía una larga tradición desde tiempos grecolatinos. La discusión sobre mimesis (representación) y diégesis (narración) que articulaba el pensamiento estético

yente ensayo *The Mirror and the Lamp* de M. H. Abrams: «The use of painting to illuminate the essential character of poetry —*ut pictura poesis*— so widespread in the eighteenth century, almost disappears in the major criticism of the romantic period; the comparison (...) that survive are casual (...). In place of painting, music becomes the art frequently pointed to as having a profound affinity with poetry» (1953: 50). Abrams identifica correctamente una nueva dirección de la comparación interdisciplinar entre poesía, literatura en sentido lato, y el arte musical. Sin embargo, como ya advertía Roy Park en 1969, el tránsito de la teórica neoclásica a la teoría romántica de las artes no constituye un fin de la analogía interdisciplinar entre literatura y pintura, sino que pervive a lo largo de la centuria, si bien como discurso incómodo y ambivalente (156-163). Ha de anotarse en todo caso que ni Abrams ni Park discuten el emergente caso de la analogía entre cuento y grabado, un fenómeno que, si bien contaba con algunos precedentes excepcionales (Kunzle, 1985), no llegó a alcanzar el influjo posterior que tuvo Hoffmann. En la obra del autor alemán, más allá de referencias pictóricas concretas, es el arte del grabado el que actúa como fuente de analogía e inspiración.

Para comprender mejor el programa estético de Hoffmann debemos retrotraernos a su primer libro, mezcla heteróclita de cuentos y comentarios musicales. Entre 1814 y 1816, Hoffmann publica en cuatro volúmenes su *Fantasiestücke in Callots Manier* («Piezas de fantasía a la manera de Callot»). El título busca deliberadamente desconcertar al lector de la época. Para empezar, el escritor nos confronta ante una correspondencia interdisciplinar entre literatura y arte visual ya en desuso. Cada texto o relato se presenta como cuadro o viñeta. Además, de entre todas las referencias posibles, Hoffmann escoge una particularmente extraña, que identifica su propósito autorial con el grabado y con un artista barroco relativamente poco conocido como Jacques Callot; rinde tributo al manierismo, movimiento no muy bien visto en la época (Meldrum Brown, 2006: 29); y se apoya en la referencia a un artista francés en el contexto de las guerras napoleónicas y el emergente sentimiento nacionalista alemán. Este último dato resulta particularmente destacable. Recuérdese que todavía en estos años están frescas las heridas de la confrontación fran-

platónico había continuado en la influyente *Poética* de Aristóteles y en los escritos de Horacio y Longinos. La contraposición entre el mostrar y el contar, entre la autoridad del ojo y la autoridad del lenguaje, había sido una de las vertientes más fundamentales de la reflexión estética. Las preceptivas clásicas del Renacimiento y el Neoclasicismo validaban, por medio de una exégesis cerrada de la máxima horaciana «*ut pictura poesis*», la subordinación de la literatura al arte visual y al criterio de verosimilitud realista. En el último tercio del XVIII, trabajos como el ya clásico *Laokoön* de Gotthold Ephraim Lessing comienzan a fracturar una identificación que ya empezaba a ser sentida como limitadora.

co-prusiana (1803-1815) y que el propio Hoffmann había vivido en carne propia la guerra de Dresde. Por lo tanto, no de otro modo podía leerse el programa estético del escritor —intuido desde el título de la colección— sino como una maniobra de *épater le bourgeois*. Esta misma premisa incluso justificaría la decisión original de Hoffmann de esconder su autoría, bajo el seudónimo de «Un viajero entusiasta» (Meldrum Brown, 2006: 21-22).

Asimismo, la comparativa entre pintura y arte visual retorna aquí como un gesto desafiante y doblemente irreverente. Por un lado, el anclaje visual que propone Hoffmann iba a contracorriente de la actitud de los teóricos románticos más influyentes de la época como Samuel Taylor Coleridge o William Hazlitt (Park, 1969: 156-163); por otro lado, se servía de una correlación tradicionalmente clasicista para impugnar sus propios principios estéticos. La comparativa entre imagen y arte literario, tradicionalmente empleada como argumento en pro de la mimesis realista, es usada aquí precisamente para proponer una manera superadora de representar y acceder a la realidad. En la poética hoffmaniana, dibujo y literatura mantienen todavía una relación profunda, pero lo hacen por medio de una defensa, entre otros conceptos, de la transfiguración subjetiva del mundo ordinario. Su razonamiento enfatiza la función recreadora del artista como denominador común y su capacidad para alcanzar, por medio de la imaginación recreadora, una dimensión más alta y honda de la realidad circundante. La narrativa del ojo se supedita a la de la intuición profunda del artista.

3. A LA MANERA DE CALLOT⁷

«La manera de Callot» aparece por primera vez y con mayor preeminencia en el texto-prólogo titulado «Ja[c]ques Callot» (con ese error ortográfico, tal vez deliberado). Se trata de una écfrasis, representación verbal del arte visual, que conjuga, como apuntan Prawer (1976: 392-401) y Meldrum Brown (2006: 23-24), la exposición tácita de un programa estético y la ejemplificación

7. Tradicionalmente la crítica ha señalado que dos principios rigen la obra hoffmaniana, el principio de Callot y el principio serapiontíco. Bergström juzga estos principios como anverso y reverso del mismo programa estético: «The Callot Principle (...) creates a fantastic representation of reality, whereas the Serapiontic Principle creates a realistic representation of fantasy» (2000: 29). Sin embargo, y en línea con Ritchie Robertson, considero que ambos principios forman parte de un solo programa estético basado en la activación de la imaginación subjetiva por medio del estímulo del mundo externo: «The imagination, a power within us, has to be activated by the external world; and what it shows us is our external reality, but with a clarity that comes from within» (1992: X). Glosando a Robertson, el principio serapiontíco consistiría en explotar esta dualidad por medio de la localización de sus historias en el mundo externo, al tiempo que se les confiere la vividez que procede de la facultad de la visión interior. Esta noción ya está contenida en la écfrasis callotiana.

práctica de una escritura inspirada por el estilo de Callot. La poética hoffmanniana en lugar de buscar un discurso abiertamente declarativo se escuda en el comentario de un artista afín, una doble estrategia que por un lado reivindica el valor estético de los grabados callotianos y por otro evita ser flanco directo de crítica personal.

Para Meldrum Brown, «Ja[c]ques Callot» funciona como proemio que permite dar unidad a un libro de materiales diversos. Sin embargo, más allá de las intenciones del autor, que desconocemos (falacia autorial de la que es fácil caer presos), considero que el texto tiene principalmente una misión mucho más amplia al presentar en sociedad una declaración de intenciones sobre su programa estético, no solo para este libro, sino para su obra futura.

También el prologuista del libro, el reconocido autor Jean-Paul Richter, se esforzó por conectar las piezas disímiles del *Fantasiestücke* bajo las coordenadas del estilo de Callot. Y ni siquiera un intelectual de su altura escapó al desconcierto.⁸ Incapaz de trazar la analogía propuesta por Hoffmann, Richter comienza su prólogo señalando de inmediato la impropiedad del título ya que, a su juicio, «el estilo pictórico o más bien literario de Callot no reina en el libro ni en sus fallos ni, salvo algunas partes, en su grandeza» (Hoffmann, 2014: 60). En su lugar propone un título mucho más inclusivo, aunque menos sugerente: *Kunstnovellen* o novelas artísticas. Ciertamente Richter, que solo había leído el primer volumen del libro en marcha junto al cuento de *Berganza*, al comenzar la redacción de su prólogo carecía de una visión de conjunto. No obstante, sus reservas tenían sentido, ya que más que la analogía pictórica en el corpus a él entregado, el vínculo preponderante de los textos a que tuvo acceso era la música. Hoffmann replica en una carta personal a Jean-Paul, haciendo referencia a tres de sus cuentos «Ritter Gluck», «Don Juan» y «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza»: «¿No creéis que en Berganza y en los cuentos, por ejemplo las escenas de brujas, así como el caballero en la plaza, son acaso verdaderas callotianas?» (Bravo-Villasante, 1973: 91). Con todo, Richter no cambió de opinión en la publicación de su prólogo.

La idea de unificar el libro por medio de una analogía referencial con las artes plásticas había sido una decisión largo tiempo ponderada por el autor regiomontano. Como documentan sus diarios, la biografía de Hitzig y las referencias que traslucen los comentarios de Richter y Walter Scott, Hoffmann me-

8. Sobre las no siempre fluidas relaciones entre Richter y Hoffmann, véanse las reflexiones de Bravo-Villasante (1973: 90-91), Meldrum Brown (2006: 23) y el artículo completo de Robert Hemdon Fife (1907).

ditó incluso la opción de usar la obra del artista satírico inglés William Hogarth (1697-1794) como núcleo articulador.⁹ A pesar de sus reservas, Richter celebra la elección final de Callot, pues entiende que éste «resplandece, como el humor sobre la broma, muy por encima del prosaico Hogarth» (Hoffmann, 2014: 60). La referencia al humor no resulta casual, puesto que se trata de un concepto clave en la estética de Richter y, de manera más genérica, en el pensamiento romántico de la época. Distinto a la comedia, al chiste o a la broma, el término richteano de humor «se sirve de lo pequeño y finito para medir lo infinito [; s] e trata de una transposición de términos, de lo infinito a lo subjetivo, destruyendo el contraste entre subjetivo y objetivo» (Richter, 2002: 1). Tiene, por tanto, una dimensión filosófica que conecta la antinomia de sujeto y objeto, las escalas de lo humano y lo cósmico. Aunque no entiende cómo este concepto se plasma en Hoffmann, Richter no puede sino celebrar que cifre en Callot y en su dimensión filosófica del humor su programa estético. Todavía en este libro se percibe una áspera fragmentariedad propia de los primeros tanteos literarios; será esta una lección que aplicará en sus dos colecciones de cuentos posteriores, mucho más orgánicas (*Nachtstücke* y *Die Serapionbrüder*). Lo que el propio Hoffmann tal vez fue incapaz de ver es que «la manera de Callot» articula todavía aquí —más que un vertebrador criterio de unidad en un libro concreto— un deseo, un horizonte estético, una poética conjugada en futuro.

4. LA ÉCFRISIS POÉTICA DE «JA[C]QUES CALLOT»

Nada hay de inocente en este breve artículo en el cual Hoffmann proyecta alegóricamente los objetivos estéticos que persigue su escritura. Dentro de su brevedad, «Ja[c]ques Callot» ofrece un a estructura muy cuidada. El artículo se construye de manera circular en torno a dos ciclos de preguntas retóricas: las primeras agrupadas desde la perspectiva del observador de los grabados de

9. Recuérdese que se debe a la reseña de Walter Scott la primera asociación entre Hoffmann y un nuevo modo de escritura que denomina «fantástico». En uno de los pasajes más interesantes de su crítica, Walter Scott ataca precisamente a Hoffmann por haber elegido a Callot en lugar de Hogarth: «The works of Callot, though evincing a wonderful fertility of mind, are in like manner regarded with surprise rather than pleasure. If we compare this fertility with that of Hogarth they resemble each other in extent; but in that of the satisfaction afforded by a close examination the English artist has wonderfully the advantage. Ever new touch which the observer detects amid the rich superfluities of Hogarth is an article in the history of human manners, if not of the human heart; while, on the contrary, in examining microscopically the *diablerie* (sic) of Callot's pieces, we discover fresh instances of ingenuity thrown away, and of fancy pushed into the regions of absurdity» (1827: 93-94). La écfrosis hoffmaniana encuentra réplica en Scott por vía de referentes artísticos. Para el escocés, las limitaciones de Hoffmann son las mismas de Callot debido a su tendencia al absurdo y la imaginación descarriada. Castex registra en la postura scottiana una velada rivalidad literaria, no ajena al nacionalismo (1951: 173-174). Sin embargo, si examinamos los diarios de Scott comprobamos que su desconcierto ante la obra de Hoffmann era genuino (1891: 389).

Callot; las últimas referidas a la aplicabilidad de dicho estilo en la creación literaria. Ya en el párrafo que da inicio al texto, Hoffmann dispara una profusa lista de características. Entre la amalgama de rasgos elogiados en la obra de Callot, podemos identificar tres aspectos fundamentales que reaparecen desarrollados algo más tarde: el elogio de lo Barroco (heterogeneidad, abigarramiento, contraste), de la libertad compositiva y de la transfiguración fantástica o subjetiva del mundo externo. Todos ellos se aúnan en el núcleo aglutinador de la ironía romántica, reflejo hoffmaniano del «humor» richteano.

1.1. ELOGIO DE LO BARROCO

Hoffmann compartía con artistas como Ludwig Tieck la fascinación por el Barroco (es bien sabida su común afición a la obra cervantina y la obra dramática de Calderón de la Barca). En el contexto de estas afinidades electivas, no ha de causar sorpresa que Hoffmann se apoye en un artista del XVII como Jacques Callot y no en otros artistas ya del XVIII como William Hogarth. Varios rasgos del Barroco aparecen claramente ensalzados en esta pequeña pieza textual. El más importante de ellos es el de la exuberancia o abundancia de objetos en un espacio restringido.



FIGURA 1. *La grande foire de l'Impruneta* (Callot, 1620).

Hoffmann parece estar evocando en este punto el grabado más ambicioso del artista francés, *La grande foire de l'Impruneta*, en el que críticos como Bechtel han contado más de treinta grupos separados, mil cien personajes, cuarenta y cinco caballos, sesenta y siete burros, y ciento treinta y siete perros, todos ellos retratados en detalle (1942: 53). El escritor alaba en Callot la capacidad de conjugar el número en su desmesura con la capacidad para expresar la individualidad. Para Hoffmann cada elemento independiente puede ser leído en sí y como parte de un conjunto «sin por ello perturbar la mirada» (Hoffmann, 2014: 63). Junto a la concentración armoniosa de abigarramiento y detalle, el autor enfatiza la presencia de «los más heterogéneos elementos». Como veremos más adelante, este punto será de especial importancia al llegar al principio de la ironía romántica.

En Callot, Hoffmann no solo encuentra una concentración armoniosa de la vasta mirada panorámica y del detalle puntilloso, sino también una plasmación, casi simultánea, de la variedad y la disparidad en el seno de la vida ordinaria. En la feria que retrata el pintor aparecen escenas de lo más disímiles: el mundo mercantil se nos muestra abajo a mano izquierda, junto a una casa derruida; mientras a la sombra, junto a un árbol, es posible discernir un espectáculo o subasta sobre una tarima; en el centro del triángulo invertido —que responde al triángulo compositivo general del panorama paisajístico— pasea una pareja de casados, con su infante y su mascota al lado, mientras un hombre es ahorcado a mano izquierda y, a mano derecha, baila, alegre, un grupo de campesinos en lontananza. En su grabado, Callot nos fuerza a contemplar los contrastes radicales de la vida.

1.2. MODO COMPOSITIVO

El segundo y más extenso párrafo retoma la noción de heterogeneidad y abigarramiento propio del Barroco para conducirnos a una breve reflexión sobre el modo de composición: «Ningún maestro ha sabido reunir como Callot en un pequeño espacio tal abundancia de objetos, en la que lo singular, independiente por sí mismo, se agrega al conjunto sin por ello perturbar la mirada» (Hoffmann, 2014: 63).¹⁰ Para la crítica clasicista el recargamiento del Barroco no solo ofrecía una ostentación considerada como «de mal gusto», sino que podía llegar a desestabilizar el examen de su estructura formal. Con

10. «Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja in einander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet». (Hoffmann, 1819: 3)

más o menos ironía, Hoffmann refiere la ruptura de las reglas clásicas y deslegitima su crítica rigurosa. En la pintura de Callot la inestabilidad compositiva se manifiesta no solo por medio de la sobreabundancia de elementos o personajes, sino también a través de la descentralización del foco de atención. La presencia masiva de aspectos y detalles hace difícil identificar cuál es el centro de interés del grabado. Así por ejemplo, la apreciación de la procesión religiosa en torno a la cual se celebra la feria de la Impruneta resulta prácticamente indiscernible en medio de la profusa galería de animales y personajes.

Esta descentralización del foco de interés puede observarse aún mejor en la segunda versión de *La Tentation de Saint-Antoine*, a que hace referencia el propio Hoffmann. En dicho grabado se yuxtaponen dos estructuras compositivas básicas: por un lado, la obra enmarca una galería variopinta de innumerables monstruos fabulosos dentro de una caja o punto de fuga que confiere enorme profundidad a la escena; por otro, el grabado presenta en su sección cenital un triángulo invertido, imagen casi dantesca, habitada por un inmenso dragón que vomita diablos. El espectador tarda en localizar dónde (a mano



FIGURA 2. *La Tentation de Saint-Antoine* (Callot, 1634).

derecha, apenas subrayado por un arco) se encuentra la figura protagonista de San Antonio, el santo acosado por los demonios de la tentación. Este rasgo compositivo es bastante llamativo y original en el tratamiento de este motivo artístico. Si comparamos el tratamiento de Callot con el de otros pintores (Bernardino Porenzani, Quentin Massys, El Bosco, Jan Brueghel, Lovis Corinth, Dalí, Felicien Rops) el carácter descentralizado del foco de atención en la versión del artista francés resulta particularmente novedosa.

Desde el punto de vista de una crítica clásica, el grabado de Callot presenta un «problema de composición», ya que desvía la atención del espectador del personaje de San Antonio, figura principal, hacia la del dragón que preside la escena, así como la diversidad de monstruos secundarios. El ojo del observador deambula por numerosos detalles sin una noción clara del centro visual. En su defensa de Callot, Hoffmann ya anticipa uno de los rasgos que serán más notables en su escritura: el empleo de una estructura narrativa caprichosa, que evita una organización racional clara. Heterogeneidad de materiales y descentralización compositiva caracterizan tanto su ficción breve («Der Magnetiseur», «Der goldene Topf»), como sus novelas cortas (*Prinzessin Brambilla*), o incluso novelas extensas (*Lebensansechten des Katers Murr*). En todas ellas, en mayor o menor escala, el lector deambula entre aparentes divagaciones hasta verse sorprendido por un núcleo argumental casi inesperado.

El escritor también refiere como objeto de la crítica clasicista el uso inapropiado de luces y sombras. El empleo de la luz propuesto por el clasicismo debía seguir bien una intención «realista», para ayudar a la ficción de verosimilitud, o un objetivo estructural, para guiar el centro de interés del cuadro. Nuevamente Callot rompe con los preceptos más academicistas al emplear luces y sombras de una manera cuyos censores no dudarían en calificar de arbitraria. Para Hoffmann este tipo de crítica es irrelevante, ya que el arte del francés «traspasa ciertamente las reglas de la pintura» (2014: 63). Callot es capaz, por tanto, de trascender los criterios preconizados en la época por medio de un genio espontáneo y expresivo.

1.3. TRANSFIGURACIÓN FANTÁSTICA Y SUBJETIVA DE LA REALIDAD

A continuación Hoffmann expresa su admiración por la capacidad del pintor de infundir «[a] lo más común de la vida cotidiana (sus bailes campesinos, con los músicos tocando, subidos como pajarillos a los árboles) de un halo de determinada originalidad romántica dirigiéndose al espíritu dado a lo fantástico de un modo particularmente maravilloso» (Hoffmann, 2014:

63).¹¹ Dos referencias parecen estar en la cabeza de Hoffmann al señalar este rasgo: por un lado, la plácida escena de *La foire de Gondreville* con sus músicos subidos a los árboles como pájaros y, por otro, el capricho «La ronde» con sus danzantes grotescos. El escritor pasa de la celebración de la sencillez campesina del primer grabado a un retrato críptico y sugestivo de los personajes de la *Commedia dell'arte*, que anticipa las imágenes empleadas para *Prinzessin Brambilla*. En este pasaje, Hoffmann expresa su admiración por el uso libre de la fantasía; sin embargo, en lugar de ejemplificar su teoría con alguno de los grabados más abiertamente fabulosos, repara en escenas aparentemente familiares e inocentes.

El capricho «La ronde» merece especial atención. Este interesantísimo dibujo tiene una forma compositiva fascinante que imita la forma elíptica de un ojo, tema recurrente en Hoffmann. Sin embargo, dada su clara estructura centralizada, Hoffmann no entra aquí a discutir aspectos compositivos. Lo que le interesa destacar es la capacidad de transfigurar un hecho ordinario por medio de la imaginación recreadora. Para el autor, incluso en estos dibujos imitados del natural «se ofrece una vívida fisonomía muy particular que otorga a las figuras, a los grupos, algo extrañamente conocido» (Hoffmann, 2014: 63). Callot usa la plataforma de lo familiar (*Heimlich*) para a continuación desfamiliarizar el asunto (*Umheimlich*) mediante la contorsión de los personajes y el uso de una vestimenta extravagante que oscila entre el anacronismo y una insinuación de desnudez.¹²

La caracterización grotesca de la escena, inserta además en un fondo vacío casi abstracto, juega en la linde entre lo realista y lo irreal u onírico. Para Hoffmann, el artista francés, anticipando el gusto romántico, infunde a las escenas más cotidianas una subjetividad recreadora y vibrante. Además, lejos de la complacencia propia del XVIII más lúdico y festivo, al más puro estilo Fragonard, Callot inserta en ellas la disonancia de un conflicto. Al examinar detenidamente el grabado, comprobamos que el carácter alegre que da la danza comunal incluye una nota agrídulce en la figura de la única joven, la cual, casi estática y con expresión entre pasiva y melancólica, parece arrastrada por la inquietante figura de su izquierda a participar en la farsa de un baile no elegido.

11. «Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben — sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, — erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingeebene Gemüth auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird» (Hoffmann, 1819: 4)

12. Nótese el modo en que Hoffmann, en su uso de lo familiar y no familiar, anticipa ya en este texto la formulación freudiana de lo ominoso (*Umheimlich*). Este dato permite validar la aproximación psicocrítica de textos como *Prinzessin Brambilla* propuesta por autores como Agnès Lagache.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURA 3. «La ronde», perteneciente a *Les Caprices* (Callot, 1617).

1.4. PROPÓSITO UNIFICADOR: LA IRONÍA ROMÁNTICA

El último de los aspectos comentados por Hoffmann en la pintura de Callot es el de la ironía romántica, al que dedica especial atención:

La ironía, que, al poner en conflicto lo humano con la animalidad, se burla del mezquino quehacer de los hombres, habita tan solo en los espíritus profundos, y así, las grotescas figuras de Callot, medio hombres, medio animales, descubren ante el observador perspicaz todas las secretas insinuaciones que permanecen ocultas tras el velo de la bufonada. (Hoffmann, 2014: 62)¹³

La ironía a la que hace mención Hoffmann es, como puede comprobarse, algo más que la mera burla o la expresión que da a entender lo contrario de lo que se dice, tal como conceptualizamos el término en español. En el contex-

13. «Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Thier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Thun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Thier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen» (Hoffmann, 1819: 4).

to del romanticismo alemán, esta posee un carácter mucho más profundo y complejo. Por un lado, la ironía es cifra ontológica, maridaje distanciado de la aprensión objetiva y subjetiva de la realidad: en el espacio gnoseológico en que Kant había depositado un interrogante, los románticos posteriores inscriben un encogimiento de hombros solo en apariencia cómico. Por otro lado, la ironía se presenta como horizonte estético al jugar en el territorio del contraste extremo entre lo elevado y lo bajo (lo sublime y lo grotesco), condición esencial de la limitada existencia humana en la dimensión abrumadora del universo. Hoffmann, conocedor de las formulaciones de los hermanos Schlegel, así como de las interpretaciones de Tieck y Richter, ve en el carácter paradójico de la ironía romántica una síntesis tan artística como certera de la vida humana. Es por ello por lo que, más allá de la animalización, la burla o la bufonada, detrás de la cáscara distanciadora del humor, Hoffmann alaba en Callot esa grieta visible que, como insinuación de una realidad más alta, ilustra la condición humana.

Los dos grabados a que hace referencia el escritor coinciden en este punto esencial de su programa estético. En *La Tentation de Saint Antoine*, la fascinación de una exuberante fantasía se confunde con una atmósfera pesadillesca, el horror del santo acosado por los demonios convive con notas de humor vulgar y escatológico. Lo cómico y lo terrible alternan. De manera semejante, en «La ronde» el lúdico gozo de la escena ha de compartir espacio con notas de siniestro pesimismo; así junto al risueño corro de danzantes observamos la inclusión trágica de la resignada figura femenina. La celebración vital se torna contemplación incómoda de una violación de la libertad. Para Hoffmann es este aspecto, el de la ironía romántica, el que, como corolario filosófico, sirve de criterio unitario tanto de la ornamentación barroca, de la manipulación compositiva, como de la transfiguración fantástica del mundo ordinario.

Finalmente, tras un somero elogio de Callot como artista insobornable, el autor conduce el comentario pictórico al dominio de la escritura. Hoffmann señala abiertamente en «el modo de Callot» una dirección deseable para el campo poético y literario. Con humildad, en la última frase Hoffmann semeja expresar casi un deseo póstumo, puesto que el único deseo de su obra es, será y ha sido «trabajar a la manera de Callot» (Hoffmann, 2014: 63).

5. RETORNOS AL MODO DE CALLOT

Como vimos anteriormente, la declaración programática de E.T.A. Hoffmann y su plasmación en su primera colección generaban reservas incluso en lectores especializados como Richter. Motivado por este cuestionamiento, el escritor introduce un prólogo al cuento «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» como entrada al último de los volúmenes del *Fantasiestücke*, en el cual explica la conexión literaria entre sus textos ficcionales y la estética de Callot. Ahora el autor califica sus cuentos como «fantasías a la manera de Callot» (Hoffmann, 2014: 279).¹⁴ La característica esencial en ellas es la disolución radical de los ámbitos de la vida interior y la vida exterior, imaginación o transfiguración subjetiva y mundo familiar contemplado, fantasía y percepción. La noción de frontera y su posterior suspensión adquieren por primera vez una declaración explícita cuyo impacto será inestimable en la historia literaria. No sería muy osado aseverar que de este pasaje procede la interpretación francesa que dominó la crítica del fantástico durante el siglo XIX hasta llegar a la extremadamente influyente teorización de Todorov: un gesto que, recuérdese, pudo muy bien estar motivado por la necesidad de justificar el parentesco entre Callot y su obra.

La última referencia a la obra del grabadista francés se produce en 1820 con la publicación de *Prinzessin Brambilla*, subtitulada como «un capricho de Jakob Callot». Ese mismo año, con motivo de su cumpleaños, Hoffmann recibe de su amigo, el doctor Koreff, una reproducción de los *Balli di Sfessania*, recreación carnavalesca y libre de los personajes de la *Commedia dell'arte* y de variadas celebraciones cortesanas de la Italia de los Medici. Cada imagen presenta una pareja de danzantes, una representación del doble o *Doppeltgänger* con valores distintos según su iconografía: armónica o confrontacional.

Inspirado por esta colección, Hoffmann escribe su novela. Se trata de una fábula alegórica del autodescubrimiento profundo del yo en el contexto de los carnavales romanos y de la conflictiva relación amorosa de dos soñadores, el actor Giglio Fava y la costurera Giacinta. Ambos anhelan ser príncipe y princesa, buscan al tiempo el amor y un ascenso social. Sin embargo, su felicidad vendrá de manos de la aceptación y la anagnórisis del ideal contenido en su condición humilde. Ello les permitirá descubrirse reflexiva y recíprocamente, a sí mismos y el uno al otro.

14. En el original: «ein Callotsches Fantasiestück» (Hoffmann, 1819: 231)

De entre los veinticuatro grabados originales con que probablemente contó el escritor, su imaginación privilegia solo ocho, un dato que ha llevado a críticos como Lagache a explorar sus motivaciones (1989: 98). Según la investigadora, el escritor prescinde de las imágenes más abiertamente sexuales, al tiempo que escoge aquellas donde la *hybris* grotesca se muestra más acentuada (1989: 99-100). Volobeuf aporta otro dato interesante, al señalar que la obra de Callot aparece mediada por la recreación artística del ilustrador Karl Friedrich Thiele, el cual modifica sustancialmente la posición de los personajes en escena, disuelve el fondo escénico y suaviza las expresiones faciales (2011: 55-57).

Varios aspectos merecen mención en esta revisita «a la manera de Callot». Por un lado, Hoffmann sustituye la noción de «fantasía» o «cuadro fantástico» (*fantasiestücke*) por la de «capricho». Para el escritor, este concepto ya cifra las ideas esenciales de su écfasis original: el barroquismo, la composición libre, la transfiguración fantástica. En un artista tan polifacético como Hoffmann, no puede obviarse nuevamente una dimensión intermedial, puesto que el «capricho» como forma estética se manifiesta tanto en música, como en las artes visuales y la literatura. La dimensión musical, en tanto que índice de improvisación y virtuosismo, aparece ya claramente incorporada a la propuesta estética hoffmaniana. Así lo recuerda en su prólogo: «al amable lector (...) se le solicita humildemente que no olvide la base sobre la que descansa todo el asunto, las fantásticas caricaturas de Callot, y que también considere cuánto un capricho puede exigir a un músico» (traducción propia sobre el texto original).¹⁵ Aparejado al género interdisciplinar del capricho, Hoffmann menciona el carácter como «caricatura» de los grabados callotianos. Nuevamente, el escritor refunda su poética en las raíces del humor o ironía romántica, en línea con las formulaciones de los hermanos Schlegel y con Richter. Lejos de constituir la antinomia de lo fantástico, tal como se concibe hoy día, para el escritor la dimensión más filosófica del humor constituye un horizonte aglutinador de su programa estético.

En unos de los mejores estudios sobre la novela, Dániel Végh (2010) indica la importancia del concepto de ornamentación en *Prinzessin Brambilla*. En efecto, el elogio de lo barroco retorna en esta ficción. Sin embargo, cabe añadir que aquí el escritor conjuga su deseo de concentración y abigarramiento al nivel más extremo. El escritor hace converger la mayor parte de sus figu-

15. «Den geneigten Leser, (...) bittet aber der Herausgeber demütiglich, doch ja die Basis des Ganzen, nämlich Callots fantastisch karikierte Blätter nicht aus dem Auge zu verlieren und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag» (Hoffmann, 1821: IV).

ras en apenas dos personajes principales, Giglio y Giacinta (cuyos nombres, por cierto remiten a dos flores, el lirio y el jacinto). La aparente multiplicidad de individuos, que tanto puede abrumar o desconcertar al autor, redundando en suma en una representación repetida de la pareja protagonista, al modo de una sala de espejos en un parque de atracciones. Pese a los intentos de frivolar sobre su propia creación (tras la sesuda lectura de la anti-ilustrada novela *Klein Zaches genannt Zinnober*), es posible detectar en esta obra un enorme trabajo artístico. La composición, pese a la fluidez casi arbitraria de su argumento, se articula como una frase musical estándar en ocho compases: ocho son los grabados escogidos; ocho, los capítulos que forman el libro; doble duplicación de la pareja central. Hoffmann, como buen músico, sabe cómo improvisar a partir de equilibrios numéricos y cómo presentarlo todo bajo el prisma de una espontaneidad más pretendida que real.

6. CONCLUSIONES Y CUESTIONAMIENTOS

En este artículo he analizado cómo la obra de Jacques Callot preside la poética de E.T.A. Hoffmann, padre del fantástico como género histórico. Me concentré en tres documentos esenciales, el texto-prólogo «Ja[c]ques Callot», el prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» y la novela *Prinzessin Brambilla*. Del análisis de estos textos se infiere la importancia capital que Callot ejerció en conceptos fundamentales del programa estético hoffmaniano. En «Ja[c]ques Callot», por medio de la écfrasis o representación verbal del arte visual, Hoffmann enfatizó su admiración por lo barroco, por la composición libre y la transfiguración fantástica de lo familiar. Todos estos criterios aparecían aunados por un propósito común: el de la ironía romántica, basada en la yuxtaposición contrastiva de lo grotesco y lo sublime. Como previsible reacción a las críticas de Richter, Hoffmann insiste en la vinculación de su producción literaria con «la manera de Callot» al comienzo de su relato «Die Abenteuer der Silvester-Nacht». Allí, Hoffmann ofrece la dimensión que devino más asociada a su escritura en la crítica francesa posterior, a saber, la disolución del límite entre el mundo interior y el mundo externo. Como cierre a la devota admiración por Callot, el escritor retorna a su maestro una vez más, inspirado en esta ocasión por los *Balli di Sfessania*. La noción de capricho, en su acepción pictórica y musical, adquiere ahora notable relevancia, así como la plasmación de una ornamentación basada en el motivo del doble.

La poética de Hoffmann, al paso de su recepción en Europa, recibió los sesgos más diversos. Walter Scott fue incapaz de ver en sus trabajos algo más

que los delirios de una mente tan talentosa como descarriada; Jean-Jacques Ampère, Jules Janin, Saint-Marc Girardin o Duvergier de Hauranne retomaron el hilo del prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» para legitimar una poética basada en la yuxtaposición de dos mundos tradicionalmente antinómicos. Cummiskey lo sintetiza del siguiente modo: «the genre was typified by the depiction of a dualistic world composed of natural and a supernatural order, both of which were realistically evoked (...). The fantastic effect was produced by the interpenetration of the two orders, i.e., by the direct introduction of the supernatural into the natural realm» (1992: 32-33). Otros investigadores, aunque de modos lógicamente diversos, han incidido en esta misma idea en la concepción del cuento fantástico hoffmaniano como un mundo que conjuga en una plataforma realista lo natural y lo sobrenatural. Es de esta raíz de la que proviene las formulaciones teóricas más valiosas, como la de Todorov (1970) y, más reciente, la de David Roas (2011).

A partir de dichas formulaciones, la crítica ha establecido parámetros operativos para el deslinde del fantástico del XIX, pero ha llegado hasta el límite de una ortodoxia hipertrófica. Todo cuanto no obedeciera a determinada interpretación francesa de Hoffmann o a la formulación contemporánea del fantástico se ha juzgado como un desatino.¹⁶ Este marco teórico ha eliminado paradójicamente de la ecuación del fantástico hoffmaniano el verdadero programa estético de Hoffmann. Si cuento fantástico y cuento hoffmaniano llegaron a identificarse desde un punto de vista técnico (Littré, 1879: 1617; Faivre, 1991: 25), no debiera extrañar que la extensión de su programa estético diera lugar a una conceptualización ramificada del fenómeno. Aspectos como la admiración por la ornamentación barroca, la libertad constructiva (fragmentariedad, descentralización del foco de interés), el anclaje en lo grotesco o el humor, que hoy constituyen rasgos de lo excluido en el debate sobre lo fantástico, fueron entonces rasgos constitutivos de su comprensión histórica.

16. Para dar cuenta de aquellos casos parafantásticos, limítrofes al *fantastique* en la España del XIX, algunos autores han propuesto explicaciones como la falta de competencia literaria (Roas, «La crítica y el relato fantástico», 1997: 96-102; Roas, 2000: 346-351) o una recepción sesgada o incompleta de Hoffmann (Pérez, 2004: 141). Ambos juicios parten de una base problemática, ya que juzgan la exégesis francesa como única interpretación fiel respecto a la obra de Hoffmann, al tiempo que ni siquiera consideran la posibilidad de reformulación e reinterpretación consciente de los modelos de partida desde la periferia. Paradójicamente, tras el estudio del programa estético de Hoffmann, casos desestimados en el estudio del fantástico hoffmaniano como la asociación de su cuentística y el Barroco calderoniano (Bermúdez de Castro) o entre los presupuestos del fantástico y lo grotesco (Antonio Ros de Olano) terminan siendo más afines a su poética original de lo que hemos venido creyendo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M.H. (1953): *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford.
- AGUDELO, Pedro Antonio (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Linguística y literatura*, núm. 60, pp. 75-92.
- AMPÈRE, Jean-Jacques (1828): «Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig», *Le Globe*, vol. VI, núm. 81 (2 de agosto), pp. 588-589.
- BECHTEL, Edwin de T. (1942): «Callot and His Prints From the Battle of the Medici to the Miseries of War», *Print Collectors Quarterly*, pp. 26-89.
- BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (2016): «El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 67, pp. 39-55.
- BERGSTRÖM, Stefan (2000): «Between Real and Unreal. A Thematic Study of E.T.A. Hoffmann's «Die Serapionsbrüder»», *Studies on Themes and Motifs in Literature*, núm. 49, Peter Lang, Nueva York.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (1867): «Cuentos fantásticos de E.J.[sic] A. Hoffmann escogidos y vertidos al castellano por D. Cayetano Cortés», *Diccionario general de bibliografía española*, vol. II, Moreno y Rojas, Madrid, pp. 151-57.
- BIEMEL, Walter (1962): «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán», *CON-VIVIUM*, nos. 13-14, pp. 28-48.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1973): *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Nostro-mo, Madrid.
- CALLOT, Jacques (1617): «La ronde». Disponible en *Gallica* <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496118f>> [1 de octubre de 2016].
- (1620): *La grande foire de l'Impruneta*. Disponible en *Wikimedia Commons* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Callot_-_La_foire_d%27Impruneta,_1620.jpg> [1 de octubre de 2016].
- (1634): *La Tentation de Saint-Antoine*. Disponible en *National Gallery of Canada* <<https://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=42633>> [1 de octubre de 2016].
- CASTEX, Pierre-George (1951): «Walter Scott contre Hoffmann. Les Épisodes d'une Rivalité littéraire en France», *Mélanges d'histoire littéraire. Offerts à Daniel Mornet*, Nizet, Paris, pp. 169-76.
- CHANTLER, Abigail (2006): *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, Ashgate, Aldershot.
- CHAPIN, Keith (2006): «Lost in Quotation: Nuances behind E. T. A. Hoffmann's Programmatic Statements», *19th-Century Music*, núm. 30.1 (Summer), pp. 44-64.
- CHARLTON, David, ed. (1989): *ETA Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Music and the Composer. Music Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CUMMISKEY, Gary (1992): *The Changing Face of Horror. A Study of the Nineteenth Century French Fantastic Short Story*, Peter Lang, Nueva York.
- FAIVRE, Antoine (1991): «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)», *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*, Albin Michel, París, pp. 15-43.

- FIFE, Robert Herndon (1907): «Jean-Paul Richter and E.T.A. Hoffmann», *PMLA*, núm. 22/1, pp. 1-32.
- GENETTE, Gérard (1991): «Introduction to the Paratext», Trad. Marie Maclean, *New Literary History*, núm. 22. 2 (Spring), pp. 261-272.
- HAURANNE, Duvergier de [O.] (1829): «Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann, traduit par M. Loève-Weimars», *Le Globe* (26 de diciembre), pp. 818-820.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993): *Museum of Worlds. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago.
- HITZIG, Julius Eduard (1823): *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, vols. 1 y 2, Ferdinand Dummler, Berlín.
- (1831): *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, vols. 3-5, Brodhag'sche Buchhandlung, Stuttgart.
- HOFFMANN, E.T.A. (1819): *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, 2a. ed., 2 vols., Bamberg, C.F. Kunz.
- (1821): *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot von E.T.W. Hoffmann. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern*, Verlag von Josef War, Breslau.
- (1912): *E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten*, Vol. 1: Hoffmann und Hippel, Paetel, Berlín.
- (1957): *Poetische Werke. Vol. 7. Die Serapionbrüder*, vol. 3, Walter de Gruyter and Co., Berlín.
- (2014): *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*, edición, introducción y notas de Emilio Pascual, Cátedra, Madrid.
- KOLB, Jocelyne (2005) «Romantic Irony», *A Companion to European Romanticism*, Blackwell, Malden, Massachussets.
- KUNZLE, David (1985): «Goethe and Caricature: From Hogarth to Töpffer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 48, pp. 164-188.
- LAGACHE, Agnès (1989): *Le carnaval et la princesse. Une lecture raisonné d'Hoffmann*, Atelier Alpha Bleue, París.
- LITRÉ, Émile (1879): *Dictionnaire de la Langue Française*, vol. 2, Hachette, París.
- MCGLATHERY, James M. (1997): «E.T.A. Hofmann», *Twayne's World Authors Series*, núm. 868, Twayne, Nueva York.
- MELDRUM BROWN, Hilda (2006): *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic. Critique and Creativity*, Camden House, Nueva York.
- PARK, Roy (1969): «Ut Pictura Poesis: The Nineteenth-Century Aftermath», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 28. 2 (Winter), pp. 155-164.
- PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale y Simone Maria Ruthner (2012): «A dimensão intermidual em contos de Hoffmann», *e-escrita*, núm. 38.3, pp. 194-209.
- PAYÁN MARTÍN, Juan Jesús (2015): *La magia postergada: género fantástico e identidad nacional en la España del XIX*, Tesis doctoral, UCLA, Los Ángeles. Disponible en <<http://escholarship.org/uc/item/2354w8nk>> [1 de octubre de 2016].
- PÉREZ, Ana (2004): «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España», en *Paisajes románticos: Alemania y España*, Peter Lang, Frankfurt, pp. 133-148.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2003): «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías*, núm. 4, pp. 205-215.

- PRAWER, Siegwert (1976): «Die Farben des Jacques Callot: E.T.A. Hoffmann 'Entschuldigung' seiner Kunst», *Wissen aus Erfahrungen (Festschrift für Herman Meyer)*, Niemeyer, Tübingen, pp. 392-401.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, núm. 6, pp. 43-64.
- REMY-LACHENY, Ingrid (2009): *Étude des «Frères de Saint-Serapion» d'E.T.A. Hoffmann: discours esthétiques et scientifiques*, Tesis doctoral, Université Paris III. Disponible en <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00947681/>> [1 de octubre de 2016].
- RICHTER, Jean-Paul (2002): *Teorías estéticas*, Trad. Julián Vargas, José Rodríguez, Madrid, 1884. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110053A> [1 de octubre de 2016].
- ROBERTSON, Ritchie (1992): «Introduction», en E.T.A. Hoffmann, *The Golden Pot and Other Tales*, Oxford University Press, Oxford, pp. VII-XXIII.
- ROAS, David (1997) «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX», *Lucanor*, núm. 14, pp. 79-109.
- (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2000. Disponible en <<http://www.tdx.cat/handle/10803/4902>> [15 de junio de 2016].
- (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RUTHNER, Simone Maria (2011): «O Inimigo da Musica. O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann», *Revista Litteris*, núm. 8, pp. 312-331.
- SCHRÖTER, Jens (2011): «Discourses and Models of Intermediality», *Comparative Literature and Culture*, núm. 13.3 (September), pp. 2-7. Disponible en <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clweb>> [1 de octubre de 2016].
- SCOTT, Walter (1827): «On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodor William Hoffmann», *The Foreign Quarterly Review*, núm. 1 (July-November), pp. 60-98.
- (1891): *The Journal of Sir Walter Scott. 1825-32*, David Douglas, Edinburgh.
- STEIGERWALD, Jörn (2008): «The fairy-tale, the fantastic tale», *A Comparative History of Literatures in European Languages*, núm. XXVIII, John Benjamin, Amsterdam/Philadelphia, pp. 325-344.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- VÉGH, Dániel (2010): «La ornamentación en el capricho titulado *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann», *TRANS-*, núm. 10, pp. 2-9.
- VOLOBEUF, Karin (2011): «E.T.A. Hoffmann e Jacques Callot: a ficção da imagem», *Revista ALERE*, núm. 4.4, pp. 53-63.

LO FANTÁSTICO EN EL BALLETT *COPPELIA*: UNA ADAPTACIÓN DE «EL HOMBRE DE ARENA» DE E.T.A HOFFMANN

ISABEL SEGURA MORENO

isegura@ujaen.es

Centro Universitario SAFA (Universidad de Jaén)

Recibido: 14-06-2016

Aceptado: 02-12-2016



RESUMEN

El ballet *Coppélia* es una adaptación del cuento «El hombre de arena» (1816), del escritor alemán E.T.A. Hoffmann. El presente trabajo pretende arrojar luz sobre la relación existente entre dos disciplinas artísticas —el ballet y la literatura— y, más concretamente, entre la obra literaria de Hoffmann y la obra coreográfica de Petipa. Para ello, trataremos de explicar el proceso a través del cual el texto literario se transforma en uno de los ballets más reconocidos y destacados a nivel internacional, exponiendo de la forma más clara posible las convergencias y divergencias existentes entre estas dos obras pertenecientes a disciplinas artísticas distintas.

PALABRAS CLAVE: literatura, ballet, fantástico, siniestro, autómatas.

ABSTRACT

The ballet *Coppelia* is an adaptation of the short story «The sandman» (1816) by the German writer E.T.A. Hoffmann. This paper aims to show the relationship between two artistic disciplines —ballet and literature— and, more specifically, between Hoffmann's literary work and Petipa's choreographic work. We will try to explain the process through which the literary text becomes one of the most internationally recognized and prominent ballets, exposing as clearly as possible the convergences and divergences between these two works, which come from different artistic disciplines.

KEYWORDS: literature, ballet, fantastic, sinister, automaton.

INTRODUCCIÓN

El ballet *Coppélia*, también denominado *La Fille aux yeux d'émail* (La muchacha de los ojos de esmalte), es una adaptación de un cuento del escritor alemán E.T.A. Hoffmann, titulado «El hombre de arena» (1816). La coreografía original¹ del ballet, compuesta de dos actos y tres escenas, estuvo a cargo de Arthur Saint-Léon, quien también fue autor del libreto junto a Charles Nui-ter,² archivero de la Ópera de París. De la obra de ballet original se han elaborado innumerables versiones y reposiciones, pero entre ellas destaca la versión que Marius Petipa realizó para el Teatro Bolshoi de San Petersburgo en 1884. Así, con su nueva versión del ballet *Coppélia*, compuesta de tres actos y elaborada a través del método de notación coreográfica Stepanov,³ Petipa otorgó a la obra maestra de Saint-Léon frescura y fascinación a partir de una inventiva coreográfica fantástica y virtuosa, sobre todo en las partes solistas con estilo académico y animadas con el color popular de las fuentes que predominaron en numerosas danzas en todo el ballet.

Tal y como explica Passi (1980: 133), el argumento de este ballet nos introduce en un mundo de autómatas, de muñecas y de fantoches destinado a importantes filiaciones temáticas que culminaría más tarde con la inquietante humanidad de la muñeca *Petrushka*, y que algunos años después daría título a otro ballet creado por Michel Fokine, perteneciente ya a los Ballets Rusos de Diágilev. En cualquier caso, dicho ballet —que constituye una pieza clave del repertorio de todo teatro o compañía de ballet— confirma, a través del amplio abanico de coreografías elaboradas, que la realidad puede ser representada bajo la forma de una multiplicidad de posibles perspectivas y puntos de vista, de manera expresa y contradictoria.

1. El estreno de la coreografía original tuvo lugar el 25 de Mayo de 1870.

2. Charles-Louis-Étienne Nuitter (1828-1889) fue un dramaturgo y libretista francés reconocido en su época. Era abogado en el Tribunal de Apelación de París, pero desarrolló una gran pasión por el teatro, la ópera y la danza; y descubrió, en la década de 1860, los archivos de la Ópera de París, aún no clasificados. Decidió dedicar todo su tiempo a clasificarlos para su conservación y enriquecimiento, y colaboró en muchos libretos de óperas, obras teatrales y ballets. También se dedicó a la traducción de libretos de ópera (entre ellos, varios de Richard Wagner, que era su amigo y admirador).

3. Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896) fue un bailarín del Ballet Imperial de San Petersburgo que publicó en 1892 una notación de la danza con el título *l'Alphabet des Mouvements du Corps Humain*. Este «alfabeto de los movimientos del cuerpo humano» es una notación que codifica los movimientos de baile con las notas musicales y no con pictogramas o símbolos abstractos de nueva invención. A través de este método de notación de la danza, perfeccionado por Alexander Gorsky, aprendieron muchos otros grandes coreógrafos, entre ellos Marius Petipa. Hoy en día este método se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Harvard.

HOFFMANN Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

La novela gótica surgió en Inglaterra en el siglo XVIII, cuando el rechazo a lo sobrenatural en la vida cotidiana, derivado de la filosofía del neoclasicismo ilustrado, se tradujo en una fuerte condena de su uso literario y estético. Sin embargo, una serie de escritores como Horace Walpole, Clara Reeve o Sophia Lee primero, y Ann Radcliffe, William Beckford, Mathew Lewis o Charles Maturin después, se lanzaron a la aventura de escribir algo nuevo que cuestionara las normas establecidas. Frente a la razón, buscaron lo irracional, y ante la necesidad de optar por nuevas fuentes de inspiración, acudieron al miedo, dotando a sus narraciones de una serie de elementos fantásticos —de ahí que desde su origen, la novela gótica haya mantenido una estrecha relación con el denominado «género fantástico»—. Tanto es así, que varios autores, entre ellos Jackson (1981: 79), defienden que la literatura gótica constituye el inicio del género fantástico, ya que este fue el primer movimiento literario que tomó conciencia de la realidad en contraposición a «lo maravilloso».

Frente a la literatura maravillosa, repleta de narraciones mitológicas, novelas de caballerías y/o relatos de aventuras en los que el elemento transgresor era visto como un milagro en un mundo paralelo al nuestro, la ficción gótica experimentó un cambio profundo, que solo puede explicarse en virtud del siglo en el que se desarrolla: un siglo dominado por la filosofía de la Ilustración, por el poder absoluto de la ciencia y por un obsesivo culto a la razón que acabaría por imponer el racionalismo como única vía de comprensión del mundo. Todo esto trajo consigo la superstición y el milagro, que fueron contemplados como una transgresión del paradigma explicativo de lo real. Así, de acuerdo con estos nuevos principios estéticos, «lo sobrenatural» exigía un distanciamiento de los mecanismos de lo maravilloso en defensa del respeto hacia una realidad objetiva. Se había producido la apertura hacia la realidad; sin embargo, era necesario configurar un mundo perfectamente reconocible para que la irrupción del componente sobrenatural originara el efecto deseado (por ello, en palabras de David Roas (2001: 9), «la literatura fantástica, provoca [y, por tanto, refleja] la incertidumbre en la percepción de la realidad y el propio yo»).

En las narraciones góticas imperó siempre una lejanía temporal con respecto a los hechos narrados; sus historias se desarrollaban siempre en un tiempo pasado y oscuro, en la mayoría de ocasiones en un pasado medieval, pero que nunca aparecía determinado con precisión. Sin embargo, en la literatura fantástica aparecían alteraciones de la realidad cotidiana; es decir, una

realidad perfectamente identificable para los lectores, que a la vez experimentaban una sensación de inquietud al poder reconocerse en los lugares y situaciones que se mostraban en ella: «un mundo lo más cercano a la realidad que pueda existir, convirtiéndose el realismo en una necesidad estructural en todo texto fantástico», como expone Roas (2001: 24). Por tanto, mientras la intención de toda novela gótica es infundir miedo y terror a través de sus elementos macabros, crímenes horrendos, arquitectura sublime, etc., la intención de todo texto fantástico es suscitar en el lector una cierta inquietud o angustia ante la posibilidad de que lo irreal pueda irrumpir en el mundo cotidiano. Por ello, la literatura fantástica, apoyada en las convenciones históricas y culturales de la época, trató de plasmar la transgresión del concepto de realidad existente, sustituyendo el terror en pro de la sensación de inquietud, angustia y desasosiego. Todas estas razones, sumadas a la herencia de la literatura gótica, contribuyeron al surgimiento del género fantástico en Europa.

Posteriormente, dicho género fue evolucionando en busca de su propia autonomía y dio lugar al miedo, al fantasma, al vampiro, al monstruo y, a la vez, a una serie de autores que cultivaron ampliamente este género, otorgándoles a sus relatos un halo de terror psicológico que habría de presagiar en cierto grado el descubrimiento del inconsciente. *Frankenstein* (1818), de Mary Wollstonecraft Shelley, *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, o *Drácula* (1897), de Bram Stoker, constituyen hitos de la historia de la literatura fantástica para cualquier lector. Sin embargo, el máximo exponente de este género fue el estadounidense Edgar Allan Poe, reconocido universalmente como uno de los maestros creadores del relato corto y, junto a él, el escritor alemán E.T.A. Hoffmann, que supo abrir el camino de la forma más acertada y admirable a toda esta estética que caracteriza lo fantástico y lo moderno. Como sostiene Juan Herrero (2000) en su obra *Estética y Pragmática del relato fantástico*, Hoffmann plasma en sus cuentos el lado fantástico que encierra la vida ordinaria —tal y como podemos apreciar en su obra «Cascanueces y el rey de los ratones» (1816), relato que también inspiró la creación de un ballet— y/o «las dimensiones de inquietante extrañeza que se derivan de la misteriosa e inefable interioridad del alma humana, interioridad soñadora, escindida, insatisfecha, arrastrada por obsesiones, sueños y visiones que nos ponen en contacto con lo sobrenatural o nos acercan al enigma de lo irracional y de la locura» (Herrero, 2000: 47).

En *Lo siniestro* (1919), uno de los estudios más completos que existen sobre los elementos terroríficos y su función en la literatura y el arte, Freud lleva a cabo una hermenéutica del desciframiento de un texto literario de Hoff-

mann —en concreto, de «El hombre de arena»— para desvelar los mecanismos del inconsciente y analizar desde el punto de vista psíquico la raíz de la que nace la sensación de lo siniestro (*unheimlich*); es decir, «algo con lo que uno se encuentra por así decirlo, desconcertado, perdido» (Freud, 1981: 2484) que, a su vez, es lo contrario de «lo íntimo, secreto, familiar, hogareño y doméstico [*heimlich*]» (Freud, 1981: 2484). De hecho, Remo Ceserani (1999: 19-23) afirma que este ensayo de Freud es quizá el más sutil de sus trabajos sobre literatura, no solo por su contribución al desarrollo de sus teorías, sino también por sus observaciones acerca de los mecanismos internos presentes en una obra literaria. En primer lugar, según Freud, lo siniestro deriva del miedo a perder cierta parte del cuerpo, por ejemplo los ojos; así «la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil» (Freud, 1981: 2491), tal y como refleja la descripción de uno de los recuerdos de la infancia que causó serias secuelas en el subconsciente de Nathanael, personaje protagonista del cuento de Hoffmann: «¡Que viene el hombre de arena!», le decía su nodriza cuando era pequeño, y continuaba: «Es un hombre muy malo que viene en busca de los niños, cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, los encierra en un saco y se los lleva a la luna para que les sirvan de alimento a sus hijitos; estos tienen, al igual que los mochuelos picos ganchudos, y con ellos devoran los ojos de los niños que no son obedientes» (Hoffmann, 2003: 9-10).

El término psíquico referido a esta preocupación se denomina «complejo de castración infantil», y de él puede nacer el carácter de lo siniestro. Toda la tradición filosófica desde Platón y Aristóteles está basada en la metáfora de la vista, que permite establecer una relación objetiva con el mundo de acuerdo a los criterios del intelecto. La luz es la base de nuestro pensamiento, y también del gran proyecto de la Ilustración; sin embargo, cuando reina la oscuridad, quedamos expuestos a lo subjetivo y, con ello, nuestra mente queda abierta a una imaginación desbordada y fatal, que representa la muerte de la razón.

La segunda causa deriva del tema del doble o «el otro yo», que consiste en «el constante retorno de lo semejante con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos y actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas» (Freud, 1981: 2493). Todas las posibles manifestaciones del doble, que Freud considera relacionadas con la muerte, se traducen en «sustituciones del yo» y, por extensión, en las imágenes derivadas del reflejo con los espejos (Andrade, Gimber y Goicoechea, 2010: 78-80). En la literatura anterior al Romanticismo, la figura del doble, encarnada en los gemelos,

era utilizada para lograr un efecto cómico, como podemos apreciar en algunas comedias de Plauto, Molière y Shakespeare e, incluso, todavía en Lewis Carroll y su obra *Alicia en el país de las maravillas* (1865); pero, a partir del Romanticismo, la literatura fantástica aporta un nuevo enfoque a esta figura, que consiste en un reflejo de la encarnación del lado oscuro y misterioso del ser humano. Por último, lo siniestro también puede derivarse de la omnipotencia del pensamiento y de la mezcla de la vida y la muerte; es decir, la muerte que adquiere rasgos de lo vivo, y a la inversa. Al primer grupo pertenecerían todos los objetos inanimados que cobran movimiento, tales como aparecidos, fantasmas, sombras, estatuas con vida, cuadros que siguen la mirada, miembros que se mueven sin estar unidos al cuerpo, instrumentos que tocan solos, autómatas, marionetas, etc. Y en cuanto al segundo grupo, este estaría formado por sonámbulos y poseídos, a los que habría que añadir las máscaras, que eliminan la identidad de la persona a la vez que permiten ver sin ser vistas, estableciendo así una relación de superioridad en quien las porta.

En «El hombre de arena», que sirve de inspiración para el ballet *Coppélia*, Hoffmann se dirige al público lector —que ya no es infantil— afirmando que su objetivo de artista consiste en lograr convencerle de que no hay nada que contenga más aspectos fantásticos ni más aspectos maravillosos que la vida real: «Quizás, ¡oh, lector mío! pienses que no hay nada más absurdo y fantástico que creer que el poeta puede reflejar la verdadera vida en su espejo bruñado, que sólo da un oscuro reflejo» (Hoffmann, 2003: 29). Así, esta obra literaria pretende ser un espejo que intenta iluminar y profundizar en las apariencias de la vida real, pero será siempre un espejo subjetivo y deformante, no solo porque ofrece un reflejo irreal, sino también porque en él se está proyectando la sensibilidad soñadora y creadora del escritor (Herrero, 2000: 47). De ahí su tendencia a fundir y confundir una vez más lo real con lo imaginario, lo soñado con lo vivido, ofreciendo un mundo ambiguo que el lector tendrá que interpretar; por esto también su obsesión por los temas del reflejo y del desdoblamiento de la personalidad, su afición por los espejos y los instrumentos de óptica que deforman la realidad ante la mirada del sujeto, y su gusto por recurrir al procedimiento narrativo del relato que encuadra otro relato.

En definitiva, la literatura fantástica supuso una forma de resistencia al monopolio de la totalización racionalista, pues surgió contra la utilidad de la razón y su discurso de referencia, como explica Iris Zavala (2011). Desde su emergencia proyectó una heterología discursiva y se levantó contra el monopolio del lenguaje racional y realista. Todo esto trajo como consecuencia que el progreso incansable de la ciencia y la industria se invirtieran a través de las

indecisiones, creando así naturalezas inexplicables y monstruosas, el concepto de irracionalidad, los sueños, los dobles y las pesadillas.

DE «EL HOMBRE DE ARENA» AL BALLE *COPPELIA*

Del embrujado y oscuro argumento del cuento «El hombre de arena», perteneciente a toda esta estética, queda sin embargo mucho menos en el ballet. Por contraste, *Coppélia* se presenta al público como una vivaz comedia en la que los momentos dramáticos se resuelven, cuando más, en lo grotesco y en lo característico del personaje del Doctor Coppelius (Passi, 1980: 133). Por tanto, aunque el ballet *Coppélia* está inspirado en el cuento del escritor alemán y reproduce su esencia, su narración se va a desarrollar de un modo bastante diferente con respecto a la obra literaria e, incluso, va a alterar el nombre de sus personajes —a excepción de Coppelius, cuya caracterización resulta idéntica en ambas creaciones artísticas—.

Este personaje que deteriora a Nathanael y a sus hermanos la inocencia de la infancia, representa en el ballet la conjunción de dos personajes de la obra literaria: Coppola, el vendedor de barómetros y el profesor Spallanzani, creador de Olimpia. En el cuento de Hoffmann, Spallanzani, con la ayuda de Coppelius, es el que da vida a la muñeca automática de la que Nathanael se enamora perdidamente; sin embargo, en el ballet, aparece solamente el personaje de Coppelius como creador de la muñeca —que en este caso se llama *Coppélia*, de ahí la denominación de la obra—. Por tanto, este personaje que solo posee en el ballet un papel de mimo, aporta matices siniestros y misteriosos al argumento del ballet, de forma similar a como lo hiciera Drosselmeyer (otra criatura hoffmanniana) en *Cascanueces* (1892). De este modo, gracias a la descripción que Nathanael realiza de Coppelius en su primera carta, dicho personaje se presenta en el ballet con las mismas características que en la obra literaria:

Figúrate un hombre alto, ancho de hombros, con una cabeza disforme, rostro apergaminado y amarillento, cejas grises muy pobladas, bajo las cuales brillaban los ojos de gato, y nariz larga que se encorbaba sobre el labio superior (...). Coppelius vestía siempre levita de color gris, cortada a la antigua, chaleco y calzón del mismo estilo, medias negras y zapatos de hebillas. Su peluca, muy pequeña, apenas cubría la parte superior de la cabeza, de modo que los tirabuzones no llegaban ni con mucho a las orejas, muy grandes y coloradas, y en la nuca quedaba descubierta la hebilla de plata que sujetaba su corbata raída. En fin, toda su persona era espantosa y repugnante (Hoffmann, 2003: 12-13).

El cuento de Hoffmann narra la vida de un estudiante, Nathanael, que está traumatizado por la muerte de su padre ocurrida en su infancia. A pesar de estar comprometido con la hermosa Clara, se enamora de Olimpia, una muñeca-autómata construida por el profesor Spallanzani y su cómplice, el Doctor Coppelius. Nathanael cree que es una mujer real; sin embargo, el descubrimiento de que Olimpia no es humana lo llevará a la locura. El cuento se inicia a partir de tres cartas cuya finalidad es crear la ilusión de cercanía y realismo con el lector, un recurso que ya había empleado con éxito Goethe algunos años atrás. En la primera carta, Nathanael recuerda el terror que sentía en la infancia hacia el legendario hombre de arena, que arrancaba los ojos de los niños y les echaba arena hasta hacerles sangrar, para luego llevárselos como alimento a sus hijos. Nathanael cree que el hombre de arena es Coppelius, un ser demoníaco que mató a su padre, y que le perseguirá durante toda su vida. En la segunda carta, Clara, que es consciente de las fantasías de Nathanael, le explica que sus temores no son reales y le demuestra que Coppelius no es el hombre de arena ni el responsable de la muerte de su padre, sino que este habría muerto por causa de un accidente ocurrido en algún experimento de alquimia. Nathanael, que no logra ser convencido por su prometida, le declara a Lothair, amigo íntimo y hermano de Clara, en la tercera carta, que ha recibido la visita de un vendedor de instrumentos de óptica llamado Coppola y que está convencido de que se trata del mismo Coppelius.

No obstante, la trama del ballet se desarrolla de forma diferente. Los habitantes de una sencilla aldea se han reunido para festejar la llegada de la nueva campana de la iglesia; mientras tanto, dos jóvenes, Franz y Swanilda, absortos en un amor mutuo, planean celebrar su boda. Justo por encima de ellos, en un balcón, aparece sentada Coppélia, una muñeca de tamaño natural que ha fabricado el Doctor Coppelius y, de pronto, Franz y Swanilda empiezan a discutir. Esta acusa al joven de coquetear con las demás chicas de la aldea pero Franz lo niega, asegurándole que ella es la única mujer para él; sin embargo, Swanilda no queda convencida y se aleja corriendo enfadada. Seguidamente, Coppelius lleva a la plaza a su muñeca y la muestra orgulloso a todos los habitantes del lugar, que quedan encantados con su presencia. Franz empieza a sentirse atraído por ella hasta que, finalmente, le declarará su amor; Swanilda se entera de lo sucedido, monta en cólera, y entonces se desatará la acción.

Aunque la coreografía de Petipa convierte un cuento de carácter macabro en una pieza más sentimental y divertida, es necesario resaltar que en ocasiones lo siniestro también constituye un elemento más del ballet. De he-



FIGURA 1. Ilustración del cuento «El hombre de arena», de E.T.A. Hoffmann.

cho, Franz es seducido por los encantos de la bella Coppélia (Olimpia en la obra literaria) que es auspiciada por Coppélius, un creador perverso que manipula las certezas confiadas que tienen sus allegados acerca de lo real. El personaje de Franz representa un papel destacado en la trama del ballet porque su configuración obedece a los cánones de la danza académica y no al mimo asignado a él; por ello, su papel adopta una mayor complejidad en la coreografía. Por otro lado, tanto el ballet como la obra literaria mantienen en común dos elementos clave: el *Doppelgänger* y el *autómata*.

El *Doppelgänger*, vocablo alemán procedente de «doppel» (doble) y «gänger» (andante), hace referencia a seres o entes que no tienen sombra ni reflejo y andan por el mundo causando males a la persona que imitan. Así, en las leyendas germánicas, ver a un *doppelgänger* es significado de augurio de muerte (Molina, 2007: 10-12). Este concepto introduce al lector del cuento de Hoffmann en el importante argumento de la potencialidad visionaria de la mente humana, y mediante el empleo de los espejos, de los instrumentos ópticos, de las superficies reflejantes, reflectantes y, también, de los procedimientos de aumento, de empequeñecimiento y de cambio de perspectiva visual, se muestran problemas derivados de la fuerza alucinatoria de la imagen, de la subjetividad de la percepción y, cómo no, del desdoblamiento. Por ello, un momento muy importante del relato es cuando el personaje de Coppola reaparece para ofrecerle anteojos a Nathanael, porque a partir de que el pro-

tagonista mire a Olimpia con los anteojos la verá de otra manera y, entonces, se desatará su locura. Por esta razón, algunos estudiosos de la obra de Hoffmann, entre ellos Ceserani, sostienen que el recurso central de la obra literaria es «la presencia del ojo y de las formas de ver» (Ceserani, 1999: 38), un elemento que quizá de forma menos notoria, también puede apreciarse en el ballet y, más concretamente, en el personaje de Coppélia. Así, en el primer acto, esta aparece en escena intentando ejecutar una danza caracterizada por su rigidez, en la que el movimiento de los ojos adquiere una importancia primordial.

Los personajes de la obra literaria están contruidos sobre el modelo de la duplicación de sus particularidades: Olimpia-Clara, Coppelius-Coppola y Spallanzani-Coppola (Gil, 1998: 117); algo que también se aprecia claramente en la coreografía. En esta, el personaje de Coppélia es visto como la gran creación y la encarnación de su creador hasta tal punto que lleva su nombre, lo que revela el parentesco del ballet *Coppélia* con otra obra clave de la literatura universal: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Coppelius intenta dotar a «su hija» de vida humana y, por ello, trata de hechizar a Franz para conseguir desviar su espíritu y lograr que se enamore de ella. Por lo tanto, vemos cómo el esquema de la duplicación de personajes Coppelius-Coppélia, Swanilda-Coppélia, Coppelius-Franz, también *se hace patente en el ballet* que, a su vez, reproduce un esquema fiel con respecto al texto literario, dando lugar a las siguientes dicotomías de personajes: Swanilda-Clara, Coppélia-Olimpia, Franz-Nathanael y Coppelius-Coppelius. Por otro lado, el recurso de la duplicidad también se aprecia de manera nítida en la ambientación y en la escenografía del ballet; así, mientras que la fantasía, los experimentos y lo siniestro están presentes en el segundo acto, el carácter costumbrista brota del primero y del tercero, en los que, además, tienen lugar varias danzas folclóricas como mazurcas, zardas, gigas y boleros; de las cuales, a través de su fuerza, vistosidad y colorido, se desprende un cierto eco de libertad anunciado a lo largo de todo el ballet.

El autómatas es el otro elemento clave que aparece en el cuento y en la coreografía. A través de este recurso, se plasma cómo la idea de lo ordinario se vuelve siniestra y aterradora cuando el mecanismo entra en movimiento, produciendo autómatas que se mueven en categorías imprecisas, que juegan y ponen en cuestión los límites entre lo humano y lo que no lo es, como refleja el personaje de Coppélia en el ballet y el de Olimpia en el relato. De este modo, primero Hoffmann y después Petipa, parecen presagiar a través de su obra un futuro en el que los autómatas puedan dominar el mundo como na-

rran las novelas de ciencia ficción en las que aparecen robots de inteligencia artificial. Esta idea queda perfectamente plasmada en la versión realizada por Oleg Vinogradov de este ballet, en la que al final, durante la celebración de las nupcias de Swanilda y Franz, este mira a su pareja de baile y se percata de que no está bailando con su prometida sino con Coppélia; enseguida mira hacia el balcón y observa desconcertado a Coppélius y a Swanilda que le sonrían y le saludan con la mano.⁴

En definitiva, el autómatas se ha utilizado y se continúa utilizando como entidad sobre la que se confían los temores más trascendentales, tales como el miedo a las enfermedades y a la muerte, la idea de eternidad, la intención de ser Dios a través de la creación de un ser a imagen y semejanza del ser humano, así como la creación de la mujer ideal; pero también, el autómatas aparece identificado con el símbolo de la reflexión sobre la libertad, del inconsciente y de las zonas oscuras de la psicología humana a partir de la duplicación, lo siniestro y lo monstruoso. Algunos de estos elementos, presentes tanto en la obra literaria como en la coreografía, se encuentran latentes en el recorrido de la historia de la representación del cuerpo mecanizado en el arte. De este modo, Carol Lee, en su libro *Ballet in Western Culture*, refiriéndose al ballet *Coppélia*, expone lo siguiente:

The one exceptional ballet of the Second Empire was Arthur Saint-Leon's brilliant comic success, *Coppelia*, ou *La Fille aux yeux d'email* (1870, Coppelia, or the girl with Porcelain Eyes), produced shortly before his death (...) Symbolically reflecting the times, the automata in Coppelia suggested the dawning age of world mechanization and the sinister prospect of machines running amok (Lee, 2002: 174).

Posteriormente, a finales del siglo xx, con la aparición y el desarrollo de la informática y la tecnología, el ser humano volvería a soñar y continúa haciéndolo con autómatas, robots y andróides llenos de inteligencia y humanidad, lo que contribuyó a una gran proliferación de obras literarias y versiones cinematográficas de ciencia ficción. Entre ellas destaca *Blade Runner* (1982) del británico Ridley Scott; sin duda, una obra maestra que constituye un punto de referencia y un icono cultural de nuestro tiempo, ya que, más que una simple utopía futurista propia del género, esta obra plantea problemas eternos como la vida y la muerte, el fatídico discurrir del tiempo, la rebelión contra el infausto destino, la extrañeza ante el otro... protagonizada por seres que habitan

4. Oleg Vinogradov (dir.), *Coppélia*. Warner Music Group Company, EE.UU, 1993.

en el caos deshumanizado de las grandes metrópolis; es decir, por nosotros mismos.

LOS PERSONAJES FEMENINOS: COPPÉLIA (OLIMPIA) Y SWANILDA (CLARA)

Mientras que en el cuento de Hoffmann todo el protagonismo recae en personajes masculinos —fundamentalmente en Nathanael—, en el ballet las auténticas protagonistas son las mujeres. Incluso, aunque la coreografía lleva por título el nombre de un personaje femenino vital para el desarrollo de la trama, es necesario resaltar que la verdadera protagonista de la obra de ballet es Swanilda, la joven prometida de Franz, que se corresponde con el personaje de Clara en el texto literario. En el relato, Clara representa a la mujer dulce y hermosa que espera la llegada de Nathanael de Ginebra, ciudad en la que se encuentra finalizando sus estudios universitarios; lo que demuestra que el texto literario reproduce el discurso imperante de su época, que consistía en relacionar las virtudes de lo femenino con características sutiles, etéreas y delicadas. Para ello, el escritor utiliza calificativos como «angelical» y «ángel» para referirse a Clara, atributos también empleados por otros autores como Goethe y Schiller y que incluso el propio Leroux utilizaría, un poco más tarde, en su gran obra *El fantasma de la ópera* (1895). De este modo, Nathanael, para referirse a su prometida, dice lo siguiente: «Clara pensará que llevo una vida desenfadada y que olvido a mi dulce ángel, cuya imagen llevo profundamente guardada en mi memoria» (Hoffmann, 2003: 6) y, continúa más adelante:

Clara no era hermosa en la acepción vulgar de la palabra. Los arquitectos hubieran elogiado sus exactas proporciones, los pintores habrían visto en los contornos de su busto la imagen de la castidad, y se habrían enamorado al mismo tiempo de su magnífica mata de pelo como la de una Magdalena, apropiándose del colorido, digno de un Battoni. Uno de ellos fanático de la belleza habría comparado los ojos de Clara con un lago azul de Ruysdael, en cuya límpida superficie se reflejan con tanta pureza los bosques, los prados, las flores y todos los poéticos aspectos del más rico paisaje (Hoffmann, 2003: 6).

Sin embargo, Clara es también una mujer sensible, sensata e inteligente que representa la claridad, la luz y la razón; de ahí su nombre. Ella intenta que Nathanael deje atrás sus fantasías y regrese al mundo real, y para ello emplea argumentos lógicos basados en la razón; pero este, que se siente incapaz de contradecirlos, se enfurece y desacredita sus razonamientos al considerarla un ser inferior: «en realidad resulta difícil creer que una persona tan ingenua

y sencilla pueda hacer unas distinciones tan sutiles y escolásticas» (Hoffmann, 2003: 25). Clara insiste en convencer a su amado para que deje atrás todas sus alucinaciones, pero su empeño resulta un fracaso:

Precisamente iba a decirte que todo lo terrorífico y las cosas espantosas de que hablas tienen lugar en tu imaginación, y que la realidad no interviene en nada. Coppélius podrá ser el más aborrecible de los hombres y, además, como odiaba a los niños, por eso sentíais repulsión ante su vista. Has hecho la personificación del hombre de la arena, tal como podría hacerla un espíritu infantil impresionado por cuentos de nodriza. Las entrevistas nocturnas de Coppélius con tu padre no tenían seguramente otro objeto que el de practicar operaciones de alquimia; tu madre se afligía, porque ese trabajo debía ocasionar gastos muy grandes sin producir nunca nada y, por otra parte, tu padre, absorbido por la engañosa pasión investigadora, descuidaba los asuntos de su casa y la atención a su familia. Tu padre ha encontrado la muerte debido a su propia imprudencia, y Coppélius no tiene culpa alguna (...) Sé que vas a compadecer a tu pobre Clara y vas a decir: «Este carácter razonable no cree en lo fantástico, que envuelve a los hombres con brazos invisibles; sólo considera el mundo bajo su aspecto más natural, igual que el niño pequeño sólo ve la superficie de la fruta dorada y reluciente, sin adivinar la ponzoña que esconde». ¡Ah, mi querido Nathanael! ¿No crees también que en los caracteres alegres, ingenuos, inocentes, puede existir un presentimiento de que hay un oscuro poder capaz de romperlos? (Hoffmann, 2003:21-23).

Su modo de actuar resulta imprescindible en el devenir de la trama porque continuamente expresa lo que piensa sin reparo y en ningún momento de la narración es censurada; por ello, su personaje está caracterizado de forma diferente respecto a personajes femeninos anteriores, como por ejemplo Lotte, la protagonista del *Werther* (1774), anunciando así la presencia de un discurso más modernizador en relación a las mujeres de la literatura alemana. No obstante, este discurso modernizador atribuido a los personajes femeninos da un paso más en la obra de ballet: en él, Swanilda consigue desplazar a Franz como el personaje principal para convertirse en la estrella indiscutible de la escena; ella es la encargada de construir el argumento del ballet y por eso toda la acción gira en torno a su personaje. Al igual que Clara, Swanilda se percibe en la coreografía como una mujer sensible, sensata e inteligente; pero a la vez, es divertida, alegre, coqueta y temperamental —como Kitri de *Don Quijote*— e incluso rebelde. Así, cuando acusa a Franz de coquetear con las demás jóvenes de la aldea y este lo niega, como no queda convencida ni satisfecha, se enfada, huye y lo abandona, dando muestras de su carácter enérgico desde el inicio de la obra. Swanilda es una mujer fuerte y segura

de sí misma que no está dispuesta a que la engañen, y por consiguiente se niega a sufrir desvelos por los caprichos de un hombre que asegura sentirse atraído por una muñeca-autómata. Por ello, pese a estar enamorada de Franz actúa con sensatez, decide alejarse de él y no siente ningún reparo por dejarse ver en escena, alegre y divertida en compañía de sus amigas.

El ballet *Coppélia* opta por criticar y satirizar las características de obediencia y pasividad vinculadas a las mujeres en esta época. Swanilda no espera angustiada el arrepentimiento de Franz y por eso actúa; trama un plan de venganza y hace partícipe a sus amigas. Ella no es Clara, recluida en una gran mansión aguardando a Nathanael, ni tampoco Giselle, deshecha por el rechazo y afligida: tan solo es una joven sencilla y de clase humilde que no se deja vencer y que no se detiene ante nada. Así, decide asaltar la casa del Doctor Coppelius en compañía de sus amigas para descubrir los misterios que alberga el misterioso doctor y hacer frente a su verdadera rival: la muñeca Coppélia.

A diferencia del texto literario, en el que el taller de Spallanzani y Coppelius se presenta como un escenario reservado solo para los hombres, este espacio es también usurpado por las mujeres de nuestro ballet; así, al oír los pasos de Coppelius, cunde el pánico entre las jóvenes, que deciden vestir los atuendos de las diversas muñecas y ocultar los maniqués. Entonces, Swanilda se desliza entre la ropa de Coppélia y se hace pasar por ella, interpretando una danza al estilo de la muñeca caracterizada por movimientos rígidos y mecanizados que aportan al ballet una gran comicidad. Este pasaje de vital importancia en la coreografía debido a la acción que lleva a cabo Swanilda, representa para la historiadora de danza Sally Banes una verdadera revolución feminista, y por ello en su obra *Dancing women. Female bodies on stage*, recoge lo siguiente:

It is striking that in Act II, Swanilda carries out what might be seen today as a feminist revolution in Dr. Coppelius's workshop, zestily attacking the patriarchal control of the father-figure and flaunting her indocility. When she is disguised as Coppelia, her dancing metaphorically embodies and emancipatory movement from total restriction, dependent on the alchemist's authority, to autonomy, signified, by her full of motion and her impetuous, untameable actions (Banes, 1998: 38).

Franz ha sucumbido a las magias oscuras del Doctor Coppelius, busca a Coppélia en el taller y cuando la encuentra le declara su amor, pero pronto se percató de que en realidad se trata de Swanilda, y al darse cuenta del gran error que ha cometido, intenta ocultarse debajo de una enorme máscara; sin

embargo, la astuta joven lo descubre, lo empuja, y este cae al suelo desmayado. Según la opinión de algunos estudiosos de la obra literaria de Hoffmann, Nathanael se siente atraído y más cómodo con la muñeca-autómata no porque esta pueda condescender con su narcisismo sino porque Clara es activamente nociva para él, mientras que Olimpia es inerte (Ellis, 1981: 1-16): un argumento que también aparece en el film *Il Casanova* (1976), de Federico Fellini, en el cual, el protagonista solo consigue completarse cuando copula con una mujer artificial, un objeto recreado e idealizado que será el único capaz de proporcionarle placer precisamente por su frialdad inerte, porque como apunta Pilar Pedraza, «lo que él buscaba sin encontrarlo era a una querida inofensiva, un juguete masturbatorio que en un estado servil e indolente mitigara los fuegos más siniestros de su alma, porque en definitiva todas las mujeres son para él lindos objetos, muñecas mudas» (1998: 288).

Una vez consciente, Franz implora el perdón de Swanilda pero esta se muestra reacia, se burla de él por haberse enamorado de una muñeca-autómata y se aleja de nuevo. Ahora ya solo quedan en escena *Coppélia* y su creador, que se muestra en escena muy enfadado: su gran deseo de unir a *Coppélia* y a Franz ha resultado inútil por culpa de Swanilda. La ingeniosa joven ha usurpado el espacio privado de Coppélius, ha revuelto su taller, ha logrado desenmascarar a la muñeca y por consiguiente a él mismo. En este ballet una mujer le ha ganado la batalla a un hombre, por ello Sarah Kaufman (2012), en una entrevista realizada para el *Washington Post*, refiriéndose a Swanilda, afirma: «If Coppélius was searching for the secret of life, Swanilda spelled it out for him: a woman with brains and a goal».

Por consiguiente, vemos cómo tanto la coreografía como el texto literario nos han conducido a la misma acción: el descubrimiento por parte de Franz (Nathanael) de que *Coppélia* (Olimpia) es una muñeca-autómata, aunque dicha acción se desarrolla de un modo bastante diferente en ambas manifestaciones artísticas. De este modo, mientras que en el cuento el protagonista descubre por sí solo que Olimpia es una autómata, y «al ver la cabeza en el suelo Nathanael [reconoce] con espanto una figura de cera, y [puede] ver que los ojos, que eran de esmalte, se habían roto» (Hoffmann, 2003: 56); en el ballet es Swanilda la que descubre la naturaleza de *Coppélia* y la que consigue que Franz deje atrás sus alucinaciones y retorne al mundo real. Por lo tanto, tal y como sostiene Banes, la inversión de los roles de género está en primer plano en este ballet porque de nuevo es una mujer, en este caso Swanilda, la que logra rescatar el alma del pusilánime Franz a través de su ingenio, su fuerza, su astucia y su bravura (Banes, 1998: 40).

En esta misma escena desarrollada en el segundo acto, tiene lugar otro momento destacado para la coreografía, en la que los muñecos y las muñecas del taller de Coppélius interpretan una serie de pequeñas variaciones de ballet que divierten a Swanilda y sus amigas: una danza china, una danza española, una danza escocesa, y otra danza interpretada por el conocido muñeco Cascanueces, que también se encuentra recluido en el taller de Coppélius y que daría título a otro ballet coreografiado por Petipa. Aunque dos de estas pequeñas variaciones (en particular, la danza china y la danza ejecutada por Cascanueces) están interpretadas por hombres, resulta curioso cómo algunas versiones de ballet, sobre todo las más fieles a la obra original, exhiben bailarinas que interpretan papeles masculinos. Por ello, es interesante destacar que incluso el papel de Franz en un principio fue representado por una mujer travestida, algo que era bastante usual en la época, como sostiene Lynn Garafola. Según esta autora, hubo un momento en la década de los sesenta del siglo XIX en el que ya no causaba ningún interés ver a hombres protagonizando escenas de ballet, y por consiguiente, estos fueron relegados a papeles como el del Dr. Coppélius, que solo requerían mimo e interpretación: «Men on the ballet stage were fine, it seemed, so long as they left is youthful, beardless heroes to the ladies and so long as they were elderly and, presumably, unattractive» (Garafola, 1985-1986: 35).

Por contraste, Swanilda, el personaje protagonista de la coreografía, se configura a través de los cánones de la danza académica; ella sí baila y por lo tanto es la que requiere toda la atención del público. A diferencia de otros ballets como *La sílfide* (1832) y *Giselle* (1841), pertenecientes a épocas anteriores y en los que los personajes femeninos tienen un cariz fantástico e idealizado, este ballet representa claramente el poder de la mujer no como una amenaza, sino como un atractivo, que también reside en la técnica del ballet académico. En el tercer acto, Franz aparece en escena arrepentido y ruega a Swanilda que lo perdone; sin embargo, esta se muestra contraria y no duda en rechazarlo tres veces, provocando las mofas de todos los habitantes del lugar, que ven en ella a una auténtica heroína. Finalmente, Swanilda, que sigue enamorada de Franz, decide perdonar al joven y aceptarlo en matrimonio: en ese momento todo es alegría y jolgorio, pero de imprevisto llega Coppélius muy enfadado, reclamando daños y perjuicios. Pronto intervienen el padre de Swanilda y el Alcalde, que dan a Coppélius una bolsa llena de dinero, consiguiendo que se aleje de sus vidas para siempre. En este momento tienen lugar los solos más elocuentes de toda la coreografía, interpretados por Swanilda y Franz y el *Pas de deux*, que simboliza el amor que existe entre los jóvenes. De esta manera,

esta sensación de libertad que se desprende continuamente del ballet *Coppélia*, vuelve a apreciarse cuando Swanilda logra su objetivo, dando rienda a su comportamiento alegre, enérgico y desenfrenado (Banes, 1998: 38). Gracias a ella, el amor, la razón y desde luego, la danza académica, consiguen triunfar en el ballet de Petipa.

Al fin, tiene lugar la celebración de las bodas de Swanilda y Franz a la que asisten todos los habitantes de la aldea, que interpretan numerosas danzas en honor de la pareja. Entre ellas, y representadas a través de curiosas variaciones, las figuras alegóricas del Amanecer, la Oración, el Trabajo, la Discordia, la Guerra y la Paz, presiden la celebración de los jóvenes; apareciendo, por último, la Tarde y la Noche, que guían la procesión de los Placeres (Banes, 1998: 37). Así pues, vemos como a diferencia del cuento de Hoffmann, en el que Nathanael ha sido vencido por su locura ante la impotencia de Clara, el final que ofrece el ballet es de todo menos trágico.

Coppélia es otro personaje femenino fundamental en la coreografía, cuya construcción funciona como un reflejo ridiculizado de la representación femenina presente en el imaginario cultural alemán. Olimpia, nombre empleado para este personaje en el texto literario como una burla de lo clásico, «la que viene del Olimpo», es un ser inanimado, incapaz de hablar, con dificultades para moverse y cuyo objetivo primordial es burlar a Nathanael. Su comportamiento expone de forma sarcástica el papel de la mujer en la época romántica; así, aunque *Coppélia* es una muñeca-autómata, su conducta no es muy distinta a la de otras mujeres reales presentes en obras literarias anteriores al Romanticismo, en las que estas eran relegadas a personajes secundarios o de utilería, no participaban en los debates propuestos o se limitaban a servir el té. Sin embargo, la irrupción de la muñeca-autómata en el mundo cotidiano en el que se desarrollan tanto la obra literaria como la coreografía, muestra que esa «normalidad» estaba empezando a ser cuestionada. En el ballet de Petipa, de corte más cómico, la proyección de este personaje femenino cumple la función de ser un portador de lo siniestro y lo desconocido.

Coppélia es una muñeca carente de espiritualidad y de pensamiento, y está diseñada tan solo para imitar el movimiento mecánico de los seres humanos; no obstante, se vuelve objeto amado del protagonista del ballet que, al igual que Nathanael o el protagonista del *Werther* de Goethe, se pierde totalmente en su pasión. *Coppélia*, sentada en el balcón, no decide; se mueve por sí misma pero no tiene metas. Su sonrisa pintada y sus ojos de esmalte carentes de vida dan muestras de su inigualable —y a la vez— inquietante hermosura, dado que «su proceso de construcción responde invariablemente a un

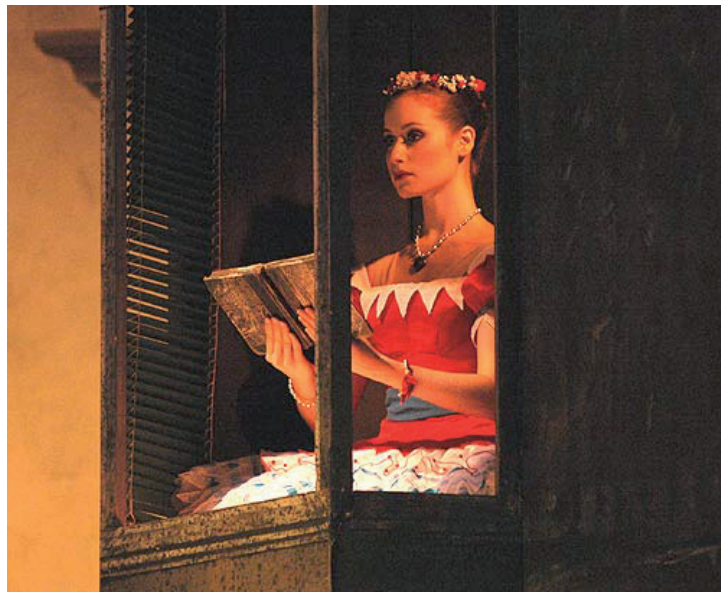


FIGURA 2. La muñeca Coppélia (Royal Ballet, 2004).

deseo de superar a la mujer natural», por lo que [las autómatas] acostumbran a estar dotadas de una gran belleza» (Mora, 2011: 334-344).

Coppélia tiene un peso destacado en el ballet de Petipa y por ello aparece en los tres actos que conforman la coreografía. Este personaje consigue enamorar a Franz, pues su mayor encanto consiste «en su limitado vocabulario y su capacidad de sumisión» (Mora, 2011: 281); sin embargo, no puede corresponderlo, no puede obedecer a sus deseos. Su papel representa la ilusión de crear movimiento, pero este queda supeditado a su creador, que la quiere pero sin hacerla querer. Coppélia es en todo igual a la más hermosa de las muchachas, nada la distingue en apariencia; pero no actúa, no decide, no siente odio ni venganza, no se siente considerada pero tampoco pretende ser igual y no busca compañía en un semejante, simplemente se deja buscar.

Sentándose junto a Olimpia, tomó su mano entre las suyas y le habló de su amor con toda el fuego de la pasión que sentía, aunque ni Olimpia ni él mismo comprendían bien lo que trataba de expresar, Más ésta mirándole fijamente, sólo suspiraba: ¡ah..., ah..., ah...! Nathanael exclamó: ¡Oh, mujer celestial que me iluminas desde el cielo del amor! ¡Oh, criatura que ilumina todo mi ser!, y cosas por el estilo, pero Olimpia únicamente respondía: ¡Ah, ah! (Hoffmann, 2003: 48).

Desde la proyección simbólica presente en el ballet, *Coppélia* refleja una dualidad quizá aterradora: es un ser siniestro porque está relacionada con lo automático, lo oscuro, lo pasional, lo desconocido y, cómo no, lo irracional. Y es también la otra cara de la dominación: el miedo del amo al esclavo; el temor a que lo dominado se des controle y pueda vengarse y suplantar el lugar del poderoso. Por eso, las mujeres han sido representadas en la literatura por figuras que encarnan la maldad: las brujas, las mujeres-panteras, las mujeres dominantes, las envenenadoras, las madres crueles... De igual manera, las muñecas-autómatas también son siniestras y dan miedo porque representan una realización simbólica ideal de la feminidad (Bernárdez, 2009: 269-284); son mujeres transgresoras del orden establecido y las que conducen al buen burgués a los placeres prohibidos fuera del lecho matrimonial (Bornay, 1995: 243). Como defienden tantas autoras feministas —entre ellas Bernárdez Rodal—, muchas mujeres, como *Coppélia*, han sido consideradas *ángeles del hogar*; pero también demonios concupiscentes, seres venenosos que podían contaminar con la mirada o con la sola presencia, y explica:

El modelo de mujeres-muñecas es un modelo de feminidad basado en una estética «radical» de lo artificial que resulta atractivo porque es inalterable y manipulable. Es un modelo que intrínsecamente des-problematiza las relaciones siempre conflictivas en la vida entre los géneros. Es dócil, bella y obediente, pero también siniestra. Es la cara opuesta del modelo también ideal de mujer-madre que había constituido una de las formas simbólicas más potentes en las representaciones tradicionales (Bernárdez Rodal, 2009: 281).

El personaje de *Coppélia* es visto en la coreografía como un personaje contrario a la protagonista, a diferencia de lo que había ocurrido con otros personajes femeninos de ballets como *Cascanueces*, *La bella durmiente* o *Cenicienta*. *Coppélia* se presenta en la obra de ballet como la rival de Swanilda, no solo por haber conseguido eclipsar el corazón de Franz, provocando la ira de la protagonista, sino también porque su papel supone claramente lo contrario a las directrices marcadas por la técnica de la danza académica. Así, sus movimientos irregulares, hieráticos y mecanizados a la hora de ejecutar pasos de baile, colisionan de la forma más brusca con la belleza, el equilibrio, la armonía, la simetría, la elegancia y la perfección técnica presentes en Swanilda, en la que lo bello es una cualidad formal y objetiva que se traduce en estas características, propias de la danza académica (Pérez, 2008: 66). Y expone Banes: «The contrast between the robot Coppelia's jerky, irregular spurts of movement and Swanilda's rhythmic, animated, highly articulate and we-

ll-balanced leg movements and footwork, coordinated with her gracious arm gestures—, i.e., the humanity of her dancing—serves to highlight graphically witch “woman” is more desirable as a spouse» (Banes, 1998: 37-38).

Por todos estos motivos, el ballet expone en escena a dos mujeres contrarias: Coppélia y Swanilda. De las dos, el ballet opta por ensalzar a la segunda; una mujer real, sensata, inteligente y rebelde, que actúa y que, por tanto, baila, exponiendo al espectador de forma magistral la humanidad que reside en la danza. Sin embargo, es necesario señalar que en este ballet el personaje de Coppélia, una muñeca articulada, y el de Swanilda, una mujer real, confluyen en uno: la muñeca que logra tomar vida; es decir, la mujer activa, que siente y se enamora, que sufre y se alegra, que se enfada y se enfrenta a la injusticia, que ya no está recluida en el hogar y que ahora quiere tomar decisiones para elegir su propio camino. Y de la misma manera, también lo hacen los conceptos de «*lo fantástico*» y «*lo siniestro*», presentes en ambas manifestaciones artísticas; es decir, esa oscuridad insondable latente en varios personajes que provoca desconcierto, angustia, soledad y desorientación, va a ir difuminándose para dar lugar a «*lo cotidiano*» y a «*lo familiar*», que se desprende de una alegre celebración nupcial repleta de luz y colorido, como muestran la escena final de la gran obra coreográfica de Petipa.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Pilar, ARNO GIMBER y María GOICOECHEA (coords.) (2010): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, Berna. <<http://dx.doi.org/10.3726/978-3-0351-0057-0>>
- BANES, Sally (1998): *Dancing Women: Female Bodies Onstage*, Routledge, Londres. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203029145>>
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2009): «Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne», *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 14, pp. 269-284.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- ELLIS, John M. (1981): «Clara, Nathaniel and the narrator: Interpreting Hoffmann's. Der Sandmann», *The German Quaterly*, núm. LIV, pp. 1-16. <<http://dx.doi.org/10.2307/405828>>
- FREUD, Sigmund (1981): *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- GARAFOLA, Lynn (1985-1986): «The travesty dancer in nineteenth-century ballet», *Dance Research Journal*, núm. 17/2 & 18/1, pp. 36-40. <<http://dx.doi.org/10.2307/1478078>>

- GIL, Daniel (1988): *El yo herido. Escritos en torno al yo y al narcisismo*, Trilce, Montevideo.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y Pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- HOFFMANN, E. T. A. (2003): *El hombre de la arena*, El Cid Editor, Argentina.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy, the literature of subversion*, New Accents, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203328446> >
- KAUFMAN, Sarah (2012): «Created in 1870, *Coppélia* is the freshest ballet around», *The Washington Post*, 2012, disponible en <http://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/created-in-1870-coppelia-is-the-freshest-ballet-around/2012/05/30/gJQAfaWi2U_story.html> [30 de Mayo de 2014].
- LEE, Carol (2002): *Ballet in Western Culture*, Routledge, New York.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (2007): *Cuentos de dobles*, Siruela, Madrid.
- MORA MARTÍNEZ, Martín (2011): «Cyborgs y mujeres artificiales: apuntes sobre género y cultura», *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 33, pp. 334-344.
- MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita (2007): *Danza y crítica*, Azarbe, Murcia.
- PASSI, Mario (1980): *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Aguilar, Madrid.
- PEDRAZA, Pilar, y Juan LÓPEZ GANDÍA (1993): *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ SOTO, Carlos (2008): *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Ediciones LOM, Santiago de Chile.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid.
- VINOGRADOV, Oleg (dir.) (1993): *Coppélia*. Warner Music Group Company, EE.UU.
- ZAVALA, M. Iris (2011): «Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/erotismo-y-terror-el-fantasma-del-texto-o-cuando-los-espejos-tienen-manchas/html/beeb830a-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [30 de Mayo de 2014]

MISCELÁNEA

MISCELLANEOUS

LA FANTASIA DEL MARIT MONSTRUÓS EN «LA CLAU DE FERRO», DE PERE CALDERS

ANTONI MAESTRE BROTONS
Universitat d'Alacant
Universitat Oberta de Catalunya
antoni.maestre@ua.es

Recibido: 25-03-2015

Aceptado: 28-06-2016



RESUM

La crítica ha subratllat el caràcter metaficcional de l'obra de Pere Calders, que reelabora molts dels tòpics de la literatura fantàstica en els seus relats, sovint mitjançant l'humor i la ironia. Tanmateix, des d'una perspectiva psicoanalítica, aquest diàleg amb la tradició es pot comprendre també com una exploració del significat que la fantasia té amb les persones o la manera com la ficció modela la identitat personal i també la realitat social i la cultura. Aquesta idea es reflecteix nítidament en un dels contes de l'autor, titulat «La clau de ferro», en què un home s'inventa una personalitat misteriosa molt similar als personatges sinistres de la novel·la gòtica per crear-se una reputació social. Tal és el poder de seducció d'aquesta fantasia que al final acaba devorant els protagonistes, incapaçs d'acceptar la realitat.

PARAULES CLAU: ficció gòtica, metaficció, fantasia, masculinitat, armari

ABSTRACT

Pere Calders's work has been regarded as fantastic and gothic metafiction, for his short stories are often ironical rewritings of the genre's main storylines and tropes. However, from a psychoanalytic approach, this dialogue with literary tradition can also be understood as an exploration of the meaning of fantasy or the way fiction shapes personal identity as well as social reality and culture. This idea is clearly apparent in one of Calders's short stories, «La clau de ferro» —«The iron key»—, in which a man, in order to gain social notoriety, creates a make-believe mysterious character

similar to the uncanny heroes of gothic novels. This seductive fantasy becomes so powerful that it ends up substituting reality, which the protagonists of the story are unable to accept.

KEYWORDS: gothic fiction, metafiction, fantasy, masculinity, closet



1. PERE CALDERS I L'EXPLORACIÓ DE LA FANTASIA

La crítica ha destacat que l'obra de Calders constitueix una renovació del paradigma literari mitjançant l'humor i la ironia o de paròdia de les convencions estètiques.¹ Aquesta renovació es produeix sobretot mitjançant la metaficció, un fenomen definit per Patricia Waugh com «a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (1984: 2). Tot i cultivar-se de manera preponderant en la narrativa postmoderna, es tracta d'un recurs freqüent en la literatura gòtica. Efectivament, si bé la desfamiliarització és crucial per assolir l'efecte inquietant necessari en aquest gènere —mitjançant una sèrie de tècniques destinades a desorientar i desestabilitzar el procés de significació—, paradoxalment, l'alta codificació que el caracteritza dificulta renovar els recursos amb què s'aconsegueix aquest efecte pertorbador. És a dir, la repetició incessant d'aquests ingredients que provoquen la desfamiliarització els converteix en clixés narratius gastats. Per això, gairebé des dels inicis, la novel·la gòtica ha estat actualitzant els seus recursos per evitar l'encarcament de les històries, la qual cosa li ha atorgat un segell certament experimental: «A significant number of contemporary Gothic novels reveal and revel in an awareness of their generic makeup, their linguistic properties, and the inherent Gothic nature of textuality» (McRobert, 2014).

D'altra banda, els estudiosos també han indicat que els contes de Pere Calders palesen la crisi del pensament racionalista, tal com és habitual en la literatura fantàstica i la novel·la gòtica:

1. Per exemple, Piquer (2012: 103-104) afirma que Calders transgredeix els estereotips literaris per crear una «nueva forma de relación entre lo real y lo maravilloso»; o bé «ataca los *topoi* narrativos con ánimo renovador».

El concepte caldersià de realitat ja no pot descansar sobre una dialèctica real/irreal, com passava abans de l'enfonsament del Titànic, quan hom creia en una realitat racionalment comprensible, a l'abast del control humà. Calders integra la dimensió imaginativa de l'experiència dins una nova categoria de realitat, al mateix nivell que les percepcions sensorials avalades per la raó. Més que anti-realista, la ficció caldersiana respon a un concepte de realitat més ampli que es va anar obrint pas, amb diversitat de veus i de formes, després de la crisi del positivisme. La visió del món és, en definitiva, un afer de perspectiva i d'estil (Gregori, 2012: 33).

En efecte, la novel·la gòtica ha estat des de sempre un gènere privilegiat per qüestionar l'estabilitat de les normes culturals i socials, especialment en èpoques de crisi i canvi: «we continually reshape our Gothic monsters to fit society's changing fears» (Armitt, 2014: 150). Per això la crítica sovint subratlla la subversió de l'ordre dominant que aquest gènere sol portar a terme. Generalment, es tracta d'una narrativa en què el monstre sovint constitueix una metàfora de tot allò que es desvia d'una «normalitat» arbitrària definida per la ideologia prevalent en les societats occidentals. Amanda Bath (1987) posa en relleu la inseguretat dels personatges dels relats de Calders en un món on els esquemes tradicionals estan qüestionats. Per això, cal entendre allò que Duran (1996: 140) anomena «subversió de la normalitat», en referència als contes de l'autor, com transgressió de la norma, és a dir, de les pautes culturals, socials i polítiques, més que no pas les implicacions ontològiques o metafísiques del terme.

Si en efecte l'obra de Calders posa de manifest la crisi del racionalisme il·lustrat, la conseqüència és que el concepte racionalista de masculinitat també entra en decadència: «The Enlightenment subject is, by implication, a masculine subject» (Baker, 2007: 166). En aquest sentit, els estudis sobre la masculinitat s'han desenvolupat de manera notable en el camp de la crítica literària i cinematogràfica en els darrers trenta anys i, particularment, de manera més recent, en la recerca sobre el gènere gòtic o fantàstic (Baker, 2007: 164).² Així, es parla de «masculinitats gòtiques» en referència a la representació de l'home en aquest tipus de literatura i cinema. Per norma general, la majoria d'estudis insisteixen en la creació de figures monstruoses que desafien el subjecte estable, unitari, universal i regular de la Il·lustració a partir del romanticisme. En aquest sentit, el monstre condensa tots els atributs que la

2. Com que els referents bibliogràfics de l'article són eminentment anglosaxons, utilitzaré el terme «gòtic», que en aquest àmbit acadèmic s'utilitza d'una manera més àmplia del que se sol fer en la crítica catalana i espanyola, on és potser més habitual el terme genèric de «literatura fantàstica».

masculinitat hegemònica rebutja a través de processos d'abjecció —concepte famós teoritzat per Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur* (1980)— en tant que símptomes de degeneració moral o física. La «normalitat» i el caràcter «natural» s'entenen, doncs, com una definició normativa, no lògica, que respon als paràmetres de la societat occidental, capitalista i patriarcal, de la mateixa manera que l'«Altre» —és a dir, el que no encaixa en aquests paràmetres— està representat com una figura monstruosa (Benshoff, 2004: 93). L'«Altre», l'abjecte o el desviat, el revers fosc de la identitat sancionada socialment, es localitza en un altre individu —tal com exemplifiquen els típics monstres: vampirs, homes llop, robots, zombies—, o bé resideix en u mateix —en aquest cas, es tracta de la figura del doble o *doppelgänger*.³

El relat «La clau de ferro» de Pere Calders, inclòs en el volum *Cròniques de la veritat oculta* (1955), refà el tòpic del marit sinistre que guarda un secret tancat en un armari. En efecte, narra la història relatada en un diari que un jove guarda a casa i que el seu pare, advocat, havia utilitzat com a prova en un cas criminal. Escrit per una dona, els fets corresponen al dissortat matrimoni que contreu amb un misteriós home ric que custodia al seu palau un armari sobre el qual pesa una mena de malefici. L'armari es vincula al tòpic del receptacle tancat —una habitació, un bagul, una urna— que conté un enigma, és a dir, un coneixement prohibit, un tabú. En aquest sentit, remet a diferents obres de la tradició literària gòtica: *Caleb Williams*, de William Goldwin (1794), aclamada com la primera novel·la de misteri, i que gira a l'entorn del bagul segellat que vigila zelosament el criminal de la història; *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, del valencià Pascual Pérez y Rodríguez (1834), considerada obra cimera de la novel·la gòtica espanyola del segle XIX, en què una urna guardada al panteó d'un castell raja sang; «The Red Room», de H.G. Wells (1894), protagonitzada per un home que vol posar a prova la seva valentia passant una nit a l'habitació encantada d'un castell; i, sobretot, totes les versions que el famós relat de Barba Blava ha generat al llarg del temps, tant en la literatura com en el cinema, a partir sobretot del text de Charles Perrault. Els recipients tancats —habitació, armari, urna, bagul— i el coneixement prohibit que oculten es poden concebre com un símbol del poder masculí opressor, representat bé per un governant tirànic, bé per un marit cruel que castiga amb la mort la dona curiosa que desobeeix la imposició.⁴ L'autoritat masculina es fonamenta en el secret inaccessible, freqüentment relacionat amb un passat

3. Es pot consultar una exposició succinta dels estudis de la masculinitat horrorosa en Baker (2007).

4. Òbviamment hi ha un paral·lelisme evident entre el prototip de la dona curiosa i el lector model de les novel·les gòtiques, que s'articulen al voltant d'un misteri que cal desvelar.

vergonyant que trasllueix en el fons la feblesa de l'home. El secret, en general, és un dels trops essencials en el gènere gòtic i expressa diferents aspectes relacionats amb la identitat: la transgressió, el doble, el sinistre, el reprimat, les aparicions (Wieckowska, 2011). Aquesta identitat és social i pública, sotmesa a relacions de poder i, fonamentalment, masculina. La literatura gòtica precisament mostra una identitat masculina presa de l'ansietat que viu un conflicte interior; en altres paraules, es fa ressò de la crisi dels rols convencionals de gènere, impulsada pel feminisme, que es produeix a darreries del segle XIX.⁵

El misteri sense resoldre, que caracteritza «La clau de ferro» i altres contes de Calders com «L'arbre domèstic», assenyala la desorientació i la confusió d'aquests personatges; s'allunya, així, d'altres versions del tòpic en què, tot i castigar l'home, no es posa en dubte el sexisme del sistema patriarcal. En efecte, l'amor de la dona redimeix l'home del seu mal, perpetrat per una esposa anterior que li havia sigut infidel —en *Rebecca* (1940), la pel·lícula d'A. Hitchcock basada en la novel·la homònima de Daphne Du Maurier— o per una mare negligent —com en el film *Secret Beyond the Door*, de Fritz Lang (1947), que presenta una història de tints freudians al voltant del complex d'Èdip; la versió de Calders també difereix del relat de Barba Blava de Perrault, en què els germans de la muller atemorida maten el terrible marit. Al contrari que aquestes obres, «La clau de ferro» manifesta la crisi d'una masculinitat tradicional —sinistra, agressiva— que reacciona desconcertada i atemorida davant el progressiu ascens social de la dona, que com veurem se sap aprofitar precisament del sexisme imperant per sobreviure: «The crisis in hegemonic masculinity that the Gothic depicts is also, ultimately, the crisis of the whole culture, its social regulations and politics» (Wieckowska, 2011: 110).

En aquest article, pretenc explorar quina reinterpretació fa l'autor sobre els dos principals tòpics literaris recreats en el conte: el del manuscrit enigmàtic i el marit sinistre; el joc amb els tòpics ressalta aquest caràcter metaficcional que els estudiosos han destacat en l'obra de Calders, és a dir, la textualitat de la història, dels fets, de la identitat i fins i tot de la mateixa por en tant que tema literari; la dimensió metaficcional apunta algunes idees essencials en l'obra de l'autor i, en general, del gènere gòtic: la impossibilitat de

5. La metaficció està associada a la reflexió metalingüística: el joc lingüístic amb el significat literal i el significat metafòric de fórmules, eslògans, clixés, refranys i frases fetes sovint acompanya l'experimentació amb els tòpics i els esquemes narratius per destacar el vessant convencional, altament codificat, del llenguatge i dels gèneres textuais. Per això, el conte també juga amb el fraseologisme «tenir o guardar un cadàver a l'armari», que precisament significa guardar un secret. Altres escriptors com Quim Monzó o Sergi Pàmies, que se situen en l'estela de Calders, han incorporat aquest recurs a les seves pròpies narracions, que també posseeixen un fort component metaficcional i metalingüístic.

narrar una història coherent —el text és ple de buits, d'enigmes sense resoldre— i per tant el fracàs en l'intent d'establir un ordre i d'obtenir la «veritat oculta». De tota manera, m'agradaria transcendir l'aproximació tradicional a l'obra de Calders per concebre-la, no com un joc purament textual o literari amb la tradició del gènere, sinó com una reflexió més profunda sobre el significat que té la fantasia en la construcció de la identitat —masculina— tal com l'han teoritzat alguns pensadors com Jacques Lacan i Slavoj Žižek des de postulats psicoanalítics, juntament amb les aportacions teòriques dels estudis de gènere. Més que no pas una reelaboració dels temes i els trops de la imaginació gòtica, l'escriptor mostra en «La clau de ferro» la manera tràgica amb què els humans acaben devorats per les fantasies que ells mateixos han fabricat o que s'han cregut, a partir de les lectures que han fet o de les pel·lícules que han vist. En certa mesura, el conte explora les possibilitats que una fantasia literària gòtica esdevingui realitat. En aquest cas, es tracta de la fantasia de l'home sinistre i la seva set de poder i dominació que finalment es torna contra el protagonista, tot revelant la profunda debilitat que en realitat amaga.

2. LA SEDUCCIÓ DE LA FANTASIA

El conte de Calders s'articula en dos nivells narratius, com és habitual en les històries basades en el tòpic dels manuscrits o documents trobats: l'extradiagètic i l'intradiagètic. L'extradiagètic és el nivell que correspon a la troballa del *Diari d'Elena C.*, del qual es transcriuen alguns fragments que serveixen per a introduir el misteri del relat; la segona part, corresponent a un nivell intradiagètic, desenvolupa la història que es relaciona amb el diari, si bé deixa irresolt el misteri. En la primera part, dos amics es troben en la casa d'un d'ells i conversen sobre un diari custodiat en una vitrina juntament amb dues claus d'or i una de ferro. El propietari li permet llegir algun fragment i li explica que els tres objectes tenen a veure amb un cas que el seu pare, advocat, havia conduït uns quants anys enrere, quan ell encara era un infant. La data del diari és 1902 i, en conseqüència, es tracta d'uns fets esdevinguts fa quaranta-cinc anys. El cas es relaciona amb un crim pel qual va ser acusada una persona que, segons es pot deduir, el pare havia defensat. L'amic explica que, malgrat la seva insistència, el pare no va voler contar-li mai els detalls del cas. Per accentuar el misteri, segueix contant que, poc abans de morir, finalment el pare li va confessar: «La clau de ferro podria explicar tot el misteri. En tinc el pressentiment des del primer dia. Però intueixo que mai ningú no en sabrà res» (Calders, 1997: 123). I en efecte, el conte no aclareix res, ja que aquesta primera part acaba amb

la recança de l'amic curiós, que retreu a l'altre haver-li parlat del cas del seu pare sense conèixer la història sencera i el deixa, doncs, intrigat. El narrador omniscient s'adreça en aquest punt del conte al lector: «¿Però qui ens priva a nosaltres de saber-ne alguna cosa més?». La segona part, però, no satisfà la curiositat del lector, sinó que trairà les expectatives que el gènere crea i per contra planteja al final una sèrie d'interrogants sense resposta: on és la clau de ferro? A qui pertany? Com troba la mort el protagonista? Quin és el malefici de l'armari? El secret de l'armari és simplement un MacGuffin a l'estil dels films de Hitchcock? En aquest cas, on rau l'interès autèntic del relat?

El tòpic del coneixement ocult o prohibit, del secret, està present tant en el diari de la dona com en el contingut de l'armari. En les novel·les gòtiques, els documents enigmàtics contenen un coneixement vetat que s'ha de deixar al marge del relat oficial de la història d'una persona, d'una família, d'una casa o d'una població, la reputació dels quals s'ha d'ajustar precisament als paràmetres de normalitat vigents perquè siguin acceptats socialment. Segons Armitt (2014: 153), els documents escrits exemplifiquen un element clau del gènere gòtic: la consciència metaficcional. Aquests papers són «fora de lloc» perquè el redactor ha mort o perquè els propietaris actuals n'han perdut el control. Juntament amb altres convencions narratives com els relats incrustats o introductoris i els narradors múltiples, dramatitzen la materialitat de l'escriptura i les inexactituds implícites que presenten: les discontinuïtats, les ambigüitats, els silencis i la manca de credibilitat (Williams, 1995: 67). En efecte, el narrador de «La clau de ferro» només mostra alguns fragments del diari escrit per l'esposa del protagonista: d'una banda, la versió original que constata l'absència d'un misteri amagat dins de l'armari i que decideix destruir perquè s'adona que no sols desprestigiaria el seu marit, sinó també a ella mateixa; d'altra banda, la segona versió, manipulada, en la qual la dona menteix per dir que, en efecte, l'armari guarda un secret atroç i, així, confirmar el caràcter impenetrable i monstruós de l'home, com també preservar el seu propi arquetip, el de l'aterrida esposa víctima d'un cònjuge bestial i sanguinari.⁶ En el relat de Barba Blava i totes les reescriptures posteriors, el contingut de la cambra tancada representa el secret del patriarcat: el fet que les dones són matèria utilitzable, mortal, i per tant, sacrificable; en aquest sentit, el coneixement intel·lectual li és vedat perquè només l'home hi pot tenir accés (Williams, 1995: 43). Els cadàvers sagnants de les dones de Barba Blava, guardats en

6. En la novel·la *Caleb Williams*, el misteri del bagul, igual que l'armari del conte de Calders, resta irrelat. Ara bé, lluny de ser un error estructural, l'enigma sense esbrinar manifesta la repressió d'experiències traumàtiques (Laredo, 2012).

la cambra, revelen el secret, la veritat del patriarcat: la dominació violenta que exerceix sobre elles. Al capdavant, el secret de l'armari és que no n'hi ha, i això resulta molt més horrorós per als personatges que qualsevol altra realitat creada per les expectatives —un cadàver, un fantasma, un objecte maleït. El relat gòtic inventat pel marit terrible és una estafa.

Però vegem amb més detalls quina és la història que narra el diari en la segona part del conte, molt més extensa. En el tombant del segle xx, un home acabat pretén crear-se una reputació divulgant el rumor que, en el seu palau d'estil rococó —més sofisticat, doncs, que el típic castell tenebrós del gènere—, té un armari isabelí encantat que només s'obre amb una claueta d'or que porta penjada d'una cadena; així, crea un halo de misteri al voltant de la seva personalitat amb la intenció de conquerir llocs d'influència social i política. Mitjançant la divulgació de rumors sobre l'armari embruixat, el ric propietari assoleix l'èxit que anhela: «Gairebé sempre sortia elegit. Tenia càrrecs municipals, presidia juntes de tota mena i, com que era l'únic ciutadà amb una llegenda, tenia fama d'ésser el més interessant» (Calders, 1997: 124). Ningú més no coneix l'engany; fins i tot prohibeix als criats que descloguin les portes de l'armari sota el perill d'una terrible maledicció i aconseguen que tothom elucubri sobre el contingut: una fortuna, uns documents classificats, les relíquies d'un amor frustrat, i fins i tot un cadàver embalsamat o tot alhora. Fins aquí, la narració pot semblar, pels detalls que exposa, una sàtira sobre les aparences socials o una al·legoria de la por mateixa, de la por de tenir por —com el conte d'H.G. Wells esmentat abans—, ja que arriba un moment en què el protagonista comença a creure en la mateixa mentida que ha inventat.⁷ Aquest fet il·lustra també, com en el cas de la dona, el procés psicològic mitjançant el qual la fantasia es va apoderant de la identitat de l'home, la seducció que exerceixen sobre ell els seus propis desitjos de dominació i autoritat, de masculinitat terrible i poderosa, fins al punt que no sap distingir entre realitat i imaginació: l'arquetip suplanta la persona, la ficció modela els fets. Com afirma Lacan, les persones no viuen separades de la fantasia, sinó que en són un efecte; en certa mesura, u és les seves pròpies fantasies.

La dona amb qui es casa, «una senyoreta benestant, poc sol·licitada», constitueix un element més del seu pla per augmentar el seu influx social i, per tant, no hi està gens interessat. Tampoc ella no se sent atreta per l'home;

7. Carne Gregori (2006: 95) interpreta com un recurs irònic que el protagonista acabi tenint por del misteri que ell mateix ha creat a l'entorn de l'armari per obtenir èxit social; d'altra banda, Melcion (2003: 51) parla de «fals misteri». De tota manera, el final aterridor atenua l'efecte humorístic d'aquest «fals misteri» i manifesta més complexitat de la que sembla.

tal com les amigues li recorden, «el seu promès s'allunyava de tots els ideals que s'havien forjat». Així, resulta evident que tant l'un com l'altra no estan interessats en la realitat, sinó en la fantasia de liderar l'escena social de la seva ciutat; tanmateix, no es tracta d'hipocresia, ja que des del punt de vista de la psicoanàlisi, la fantasia no és una il·lusió que emmascara la realitat, sinó que és la mateixa carcassa que l'estructura (Žižek, 2010: 61).

No obstant això, la intenció de l'esposa és conèixer el secret de l'armari, però això no sols significa realment beneficiar-se de la reputació del marit, sinó saber qui és ell mateix, ja que al capdavall el moble es converteix en l'objecte que l'identifica. L'escopofília de la dona s'uneix, així, a la seva ambició: saber és poder, també en el seu cas.⁸ Poc després del casament, un dia la dona fa una còpia de la clau d'or del marit i obre l'armari. En sentir un xiscle d'horror, el marit i els criats acudeixen a l'habitació de l'armari i hi troben la dona desmaiada. Més encolerida que veritablement espantada, li crida que és un monstre —de manera prou irònica, doncs, ja que és tot el contrari— i li anuncia que l'abandona per tornar a casa dels pares. L'home en realitat és incapaç d'enfrontar-se, no a la fantasia que ell mateix ha ideat, sinó a la realitat: no és un monstre, sinó un covard, un dèbil, un efeminat al capdavall. Paradoxalment, doncs, la dona adopta una actitud més coratjosa; el qualificatiu de monstre, així, cobra tot un nou sentit per etiquetar, no un home bestial i terrible, sinó un home feminitzat.⁹ De retorn a casa dels pares, es nega a explicar el que ha passat i, humiliada per l'engany, ordena que mai ningú no faci cap al·lusió al seu matrimoni. Llavors, decideix anotar en el seu diari l'incident, però després d'escriure, esquinça la pàgina i la crema perquè no renunciï a crear-se la reputació que buscava casant-se amb l'home de l'armari misteriós; per tant, és víctima del poder captivador de la fantasia, no tolera que els fets destrueixin el seu somni de grandesa ni, al capdavall, tot l'ordre social d'un patriarcat burgès basat en la supremacia masculina. Conscient que els diaris íntims en realitat s'escriuen perquè algú els llegeixi amb el pas del temps, s'inventa una experiència atterridora per mantenir la fantasia; el narrador, però, interromp la transcripció del diari abans que desveli el contingut de l'armari.

Després d'un parell de setmanes de la separació, l'home rep una carta

8. La curiositat femenina i el perill que comporta arrabassar el coneixement a l'home està representat en el mite de Pandora i d'Eva, que el conte de Barba Blava i totes les seves versions i reescriptures reprodueixen.

9. Hi ha molts estudis sobre la representació monstruosa de l'efeminament o l'homosexualitat en el gènere gòtic, començant per la mateixa figura del vampir: «monster is to "normality" as homosexual is to heterosexual» (Benshoff, 2004: 92).

de la seva esposa evadida en què li explica que, en efecte, va conèixer el seu «secret», és a dir, que l'armari està buit i que tot és, per tant, una mascarada. De tota manera, el convida a mantenir la llegenda perquè d'una altra manera els dos patirien l'oprobri si s'exposés la veritat al públic. Així, content perquè la dona hagi decidit guardar el secret, crema la carta i, després d'haver-se absentat una temporada del club, es disposa a visitar els seus amics i reprendre els seus plans polítics per a ser elegit alcalde. Està content, perquè ja ni tan sols li resulta necessària una esposa al costat per continuar la comèdia a ulls de la població. Abans de marxar, però, va a veure l'armari i l'acarona pensant que l'obrirà a l'endemà per quedar-se completament tranquil. Aleshores fa mitja volta sense adonar-se que trepitja un bassal de sang que degota d'un dels batents de la porta. El conte té un final sense desenllaç: el narrador explica que l'home deixa un rastre per tota la casa i que es perd progressivament a mesura que travessa el jardí de camí al club, on tanmateix no arriba mai. El final ambigu —«Però estava escrit que no hi tornaria mai més»— suggereix un malefici, però deixa sense resposta altres interrogants: de qui és la sang de l'armari? Per què el protagonista no arriba al club? El maten quan surt de casa? Qui és l'assassí? És aquest el crim a què s'al·ludeix en la primera part del conte? On és la clau de ferro i per què no apareix en tota la narració? Aquestes llacunes marquen els punts cecs, les ruptures, tot allò que s'ha de reprimir o censurar perquè un discurs, la fantasia —l'home monstruós, l'armari maleït, el manuscrit misteriós—, es pugui mantenir: «el artificio del “arte de verdad” consiste en manipular la censura de la fantasía subyacente de modo que se logre revelar la absoluta falsedad de dicha fantasía» (Žižek, 2011: 29).

Sense fantasia, la realitat seria insuportable, tal com el comportament de l'esposa manifesta quan efectivament descobreix l'engany de l'armari; per això, nega la realitat i manipula els fets per romandre en la fantasia que la manté «il·lusionada». Per descomptat, es tracta de la fantasia ideològica d'una burgesia per a qui l'home continua sent el centre de l'ordre social i cultural, mentre que la dona roman com un ésser atemorit i submís que requereix protecció masculina. D'aquesta manera, Calders exemplifica en el conte la idea de Slavoj Žižek segons la qual la gent prefereix viure dins de la fantasia perquè la realitat és més traumàtica. Des d'aquesta perspectiva, el comportament de la dona resulta realment colpidor, ja que prefereix estar casada amb un monstre: «la máscara social es más importante que la realidad directa del individuo que se esconde detrás de ella» (Žižek, 2008: 41). La distància entre la identitat psicològica i la identitat simbòlica —social— és el que Jacques Lacan anomena castració simbòlica; aquest títol simbòlic és el que dóna estatus i

autoritat a la persona (Žižek, 2008: 43). Parafraçant el filòsof eslovè, la protagonista femenina del relat de Calders sap molt bé com són en realitat les coses, però tot i així, fa com si no ho sabés (Žižek, 2010: 61). La dona vol accedir a la fantasia de supremacia burgesa masculina vetada al seu gènere. D'altra banda, «La clau de ferro» palesa de manera molt evident que el gènere és, com explica Butler (2000), *performance*, actuació, escenificació i relat; una perspectiva que desplegaré en la secció següent.

3. L'HORROR DE LA REALITAT

El protagonista del conte representa l'arquetip de *gentleman* victorià de classe alta i cosmopolita que apareix en les novel·les gòtiques de darreries del segle XIX com ara Mr. Hyde en la famosa obra de Robert L. Stevenson. En la secció anterior, hem vist com tant el ric burgès com la seva esposa malden per projectar una imatge sobre la qual es fonamenta la seva reputació social, especialment la d'ell, com a home poderós i temible. Des del punt de vista dels estudis de gènere, la masculinitat l'atorquen sempre els altres; és la societat la que sanciona si un home és viril o efeminat sobretot d'acord amb el comportament que exhibeix amb les dones (Gilmore, 2008: 36); aquesta aproximació a la masculinitat sens dubte està en sintonia amb la idea de Butler apuntada abans segons la qual la identitat de gènere s'escenifica, es mostra. En conseqüència, parlem de conductes, pràctiques, símbols, representacions, normes i valors que la societat assigna a les diferències sexuals, és a dir, fisiològiques i anatòmiques. Segons el concepte de gènere performatiu de Judith Butler, no existeixen homes ni dones, sinó persones que actuen com a homes i persones que actuen com a dones; la repetició d'aquesta actuació és la que dona cohesió a la identitat de gènere seleccionada: «I si el "jo" és l'efecte d'una certa repetició, una repetició que produeix l'aparença d'una continuïtat o coherència, aleshores no hi ha cap "jo" que precedeixi el gènere que es diu que representa [*performs*]; la repetició, i la incapacitat de repetir, produeixen un seguit d'actuacions [*performances*] que constitueixen i qüestionen la coherència d'aquest "jo"» (Butler, 2000: 119).

En la mateixa línia, Óscar Guasch (2006: 33) sosté que la masculinitat és la representació d'un mite, tot destacant el caràcter dramàtic i teatral dels rols de gènere. El motiu de l'armari tancat i el coneixement prohibit està vinculat a la construcció de la masculinitat i la feminitat en la major part de relats de la literatura fantàstica i la novel·la gòtica amb què es relaciona «La clau de ferro»; entre aquests, destaca fonamentalment la versió que Charles Perrault va

popularitzar amb el títol de «Barba Blava», com s'ha indicat anteriorment. Janer (1999) interpreta aquesta història de l'home que assassina les seves esposes i les tancava en una cambra sagnant com una crítica al matrimoni: en comptes de ser la culminació de l'amor, esdevé la condemna de la dona. Així, relaciona l'arquetip del marit monstruós, present en la literatura oral popular, amb altres figures de la tradició fantàstica com els ogres, el dimoni, els gegants antropòfags i sobretot els vampirs, que exemplifiquen millor que cap altre personatge els vincles entre amor i mort. En les diferents versions orals del relat, l'home assassina la seva esposa, o bé el fill que dona a llum, o fins i tot l'obliga a devorar els cadàvers d'homes i dones que ha matat. Segons Williams (1995: 38), «Perrault provides a virtual catalogue of conventions familiar in Gothic narratives from Walpole to the present: a vulnerable and curious heroine; a wealthy, arbitrary, and enigmatic hero/villain; and a grand, mysterious dwelling concealing the violent, implicit sexual secrets of this *homme fatal*». Per a aquesta estudiosa, el poder masculí, tant material com ètic, és el principi fonamental del relat de l'autor francès. Mitjançant el secret, l'home pot mantenir el seu misticisme i el seu poder, amb la qual cosa la masculinitat constitueix, com comenten els principals estudiosos del gènere i la sexualitat, un efecte d'imatge, una aparença. Barba Blava és finalment executat pels germans de la seva darrera esposa, encara que el relat no posa en qüestió la societat patriarcal. El tòpic de l'armari, l'habitació, l'urna o qualsevol recipient tancat revela la reproducció mateixa de la masculinitat: tot home ha de tenir un secret que representa, en el fons, la seva feblesa —l'home víctima d'adulteri en el cas de *Rebecca*, o traumatitzat per una mare distant en *Secret Beyond the Door*; en canvi, el conte de Calders l'únic que revela és la construcció d'una fantasia d'un espòs monstruós que, a diferència de la llegenda de Barba Blava, es manifesta com un ésser pusil·lànim captiu de la seva pròpia por, la seva pròpia fantasia.

En la pel·lícula de Fritz Lang, el protagonista oculta la cambra mortuòria de la seva anterior muller en una casa on col·lecciona altres escenaris reals d'assassinats de dones. La casa, doncs, també escenifica les seves fantasies d'uxoricidi. Aquesta posada en escena constitueix una exhibició del poder masculí, que sempre necessita ser mostrat per provocar admiració i temor. Es tracta d'una història amb reminiscències freudianes perquè la misogínia del protagonista té a veure amb el complex d'Electra; en efecte, l'home odia la mare per la manca d'afecte que li professava en la infància, per la separació forçosa i traumàtica a què el va obligar. El paper de la dona, però, difereix de la versió clàssica perquè, en comptes de demanar auxili, per contra vol cu-

rar-lo convidant-lo a afrontar el trauma encara que s'arrisqui a morir a les seves mans.¹⁰

Al contrari que els protagonistes masculins d'aquestes pel·lícules, l'heroi de Calders exterioritza un comportament paranoic que s'accentua amb les paraules que s'adreça a si mateix: «És la por perquè sí —es deia—. La por de sempre que acompanya la nit. La llegenda és una creació teva i pots arreglar-la ara mateix i fer-la clara, per obrir-te l'esperit a l'arribada de la son» (Calders, 1997: 127). Es tracta, doncs, d'un home poruc molt allunyat del temible malvat de la novel·la gòtica, que no s'atreveix a mirar dins del moble i es pregunta si la història d'un cadàver ocult s'ha fet realitat a còpia de repetir-la. «Sóc un home devorat per la meva pròpia llegenda», exclama, és a dir, atrapat per la ficció que ell mateix ha creat: la masculinitat sinistra dels relats de terror. El secret de l'armari és, així, la vertadera identitat del protagonista: la d'un home poruc. Aquest home feminitzat, aterrit pel seu propi pànic, reproduceix el temor d'emasculació que la crítica ha detectat en la figura del vampir —sobretot el Dràcula de Stoker—, tot relacionant-lo amb la inquietud que desperten els estetes i la *New Woman* de *fin de siècle* al Regne Unit (Wieckskowa, 2011), és a dir, les transformacions que progressivament es van produint en els rols tradicionals de gènere. L'armari esdevé al final un doble seu, perquè tal com explica, el seu propi pols bat dins l'armari i ressona per tota la casa. La literatura gòtica converteix en temors la inquietud pels canvis que es produeixen en el rol masculí: el desafiament al patriarcat, l'evolució de la figura paterna en la família i la pressió que l'economia capitalista exerceix sobre els homes. Així, aquestes narracions de terror qüestionen les estructures de poder masculines i la relació entre masculinitat i sexualitat.¹¹

Per tant, més que parodiar els relats sobre el marit monstruós, en realitat Calders subratlla la poderosa capacitat de suggestió que exerceix la fantasia sobre les persones —en aquest cas concret, els deliris de grandesa d'un matrimoni, l'ambició de poder i d'influència de la burgesia, i en última instància, la supremacia social de l'home sobre la dona. La por del protagonista és, en el fons, la seva ineptitud per a preservar una identitat fantasmagòrica que

10. Juntament amb *Rebecca* (1940), de Hitchcock, aquest argument de l'esposa turmentada aviat esdevé un clixé parodiat en altres films com *How to Murder Your Wife* (1965), de R. Quine.

11. Encara podríem portar aquesta hipòtesi a l'extrem i relacionar l'armari amb la presumpta homosexualitat del protagonista, o com a mínim, una masculinitat que s'allunya del model normatiu i que, per tant, cal ocultar. El motiu de l'armari, metàfora de la reclusió dels homosexuals, reforça aquesta lectura: «Both movie monsters and homosexuals have existed chiefly in shadowy closets, and when they do emerge from these proscribed places into the sunlit world, they cause panic and fear. Their closets uphold and reinforce culturally constructed binaries of gender and sexuality that structure Western thought» (Benshoff, 2004: 91).

ell mateix ha elaborat. Certament, el conte sembla ridiculitzar aquest Barba Blava temorenc, aterrit pel seu propi batec. En el fons, cal comprendre que els mateixos creadors d'aquesta fantasia de masculinitat poderosa hi acaben sucumbint, incapaços de suportar l'horror de la realitat, que no és sinó la seva profunda feblesa.

CONCLUSIONS

Al llarg de l'article, he intentat explicar des d'un punt de vista no merament textualista o lingüístic el caràcter metaficcional dels contes de Pere Calders. Així, des de postulats psicoanalítics i prenent com a exemple el conte «La clau d'or», he examinat com l'escriptor explora el funcionament de la fantasia tant en el pla psicològic com en el social. En efecte, quan la fantasia es concreta, es produeix un col·lapse, resultat que es pot comprovar perfectament en la història, ja que quan la maledicció inventada es fa realitat, l'armari comença a sagnar i finalment sembla que el protagonista mor. A més a més, aquesta fantasia, representada pel relat tradicional de Barba Blava, està associada a la construcció social i cultural —literària— de la masculinitat com una identitat que fonamenta en la violència la seva dominació, especialment sobre la dona. Igualment, aquesta masculinitat està lligada en el conte a una burgesia que veu contestada la seva hegemonia en el tombant del segle xx, tal com s'esdevé en altres obres rellevants del gènere gòtic. Així, el poder masculí, basat en la censura i simbolitzat en un receptacle hermètic, es revela com una truculenta mascarada que evidencia el caràcter artificios d'una identitat dèbil i buida que, tanmateix, acaba destruint el protagonista. De tota manera, la dona, tal com revela el conte de Calders, també prefereix aquesta fantasia de companya submissa i, així, falseja els fets per mantenir la farsa als ulls dels veïns. En definitiva, la història no constitueix una paròdia de les convencions del gènere, ni una ridiculització de la masculinitat agressiva, sinó una demostració de la manera com un matrimoni és consumit per la ficció que el marit ha creat i la dona ha assumit. Aquest, doncs, és el sentit profund de la metaficció: les persones viuen atrapades en les seves pròpies fantasies, en aquests cas, de preeminència i èxit social.

BIBLIOGRAFIA

- ARMITT, Lucie (2014): «Twentieth-Century Gothic», a *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*, British Library, Londres, pp. 150-177.
- BAKER, Brian (2007): «Gothic Masculinities», a Catherine Spooner i Emma McEvoy (eds.), *The Routledge Companion to Gothic*, Routledge, Londres, pp. 164-173.
- BATH, Amanda (1987): *Pere Calders. Ideari i ficció*, Edicions 62, Barcelona.
- BENSHOFF, Harry (2004): «The Monster and the Homosexual», a Harry Benshoff i Sean Griffin (eds.), *Queer Cinema: The Film Reader*, Routledge, Nova York, pp. 91-102.
- BRINKS, Ellen (2003): *Gothic Masculinity. Effeminacy and the Supernatural in English and German Romanticism*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- BUTLER, Judith (2000) [1991]: «Imitació i insubordinació de gènere», a Josep A. Fernández (ed.), *El gai saber: introducció als estudis gais i lèsbics*, Llibres de l'Índex, Barcelona, pp. 113-135.
- CALDETS, Pere (1997) [1955]: *Cròniques de la veritat oculta*, Edicions 62, Barcelona.
- DURAN, Manuel (1996): «Humor, seny, ironia i fantasia en Pere Calders», *Catalan Review*, vol. x, núm. 1-2, pp. 127-140.
- GILMORE, David (2008): «Culturas de la masculinidad», a Àngels Carabí i Josep M. Armengol (eds.), *La masculinidad a debate*, Icaria, Barcelona, pp. 33-46.
- GREGORI, Carme (2006): *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, PAM, Barcelona.
- (2012): «Centenari d'un clàssic sota el signe del Titànic», *Caràcters*, núm. 58, p. 33.
- GUASCH, Óscar (2006): *Héroes, científicos, heterosexuales y gays*, Edicions Bellaterra, Barcelona.
- HENDERSHOT, Cyndy (1995): *Masculinity and the Gothic*, Texas Tech University, Lubbock.
- JACKSON, Rosemary (1988) [1981]: *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Nova York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203328446>>
- JANER, M. Pau (1999): «Quan el monstre es diu Barba-Blava», *L'Arc*, vol. 8, pp. 55-57.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, París.
- LAREDO, Jeanette (2012): «What's in the Trunk? Traumatizing Narrative in *Caleb Williams*», *First Annual Gothic Studies Conference*, San Diego, California, 16-17 de març de 2012.
- MCRÖBERT, Neil (2014): «The Current State of Experimental Gothic: Part One», en *The Gothic Imagination*, disponible en <http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/the-current-state-of-experimental-gothic-part-one/> [consulta 10-11-2014].
- MELCION, Joan (2003): «Èxodes, viatges, desvaris i naufragis», a Carme Puig (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, PAM, Barcelona, pp. 41-66.
- PÉREZ y RODRÍGUEZ, Pascual (2010) [1834]: *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, Siruela, Madrid.
- PIQUER VIDAL, Adolf (2012): *Narrativa catalana. Discurso y sociedad en la literatura del siglo xx*, Editorial Académica Española, Saarbrücken.

- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, Londres-Nova York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203131404>>
- WELLS, Herbert G. (2009) [1894]: *The Red Room and Other Stories*, Benediction Classics, Oxford.
- WIECKOWSKA, Katarzyna (2012): «Reality, or the illusion of the secret: gothic fictions of masculinity», a Katarzyna Wieckowska (ed.), *The Gothic: studies in history, identity and space*, Inter-disciplinary Press, Oxford, pp. 107-117.
- WILLIAMS, Anne (1995): *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, University of Chicago Press, Chicago. <<http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226899039.001.0001>>
- ŽIŽEK, Slavoj (2008) [2006]: *Cómo leer a Lacan*, Paidós, Barcelona.
- (2010) [1989]: *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Madrid.
- (2011): *El acoso de las fantasías*, Akal, Madrid.

EL FAUSTO DE ESTANISLAO DEL CAMPO: UNA RECEPCIÓN EN CLAVE FANTÁSTICA

MARÍA FLORENCIA BURET
florencia.buret@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata-CONICET

Recibido: 31-03-2015

Aceptado: 25-09-2015



RESUMEN

Tempranamente, el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo incorpora elementos fantásticos anticipando, de esta forma, las dos fuentes de las cuales se va a nutrir inicialmente la literatura fantástica argentina decimonónica: por un lado, las creencias y supersticiones propias de la gente de la región y, por el otro, la importación del imaginario fantástico extranjero. En la primera parte de este trabajo, se estudiará el poema dentro del contexto de la literatura gauchesca y, en la segunda parte, se analizarán los artificios del fantástico detectados tanto en la emisión del relato que hace Anastasio el Pollo acerca de su visión del diablo en la ciudad como en la recepción que del mismo hace Don Laguna.

PALABRAS CLAVE: Fausto, Estanislao del Campo, Literatura fantástica argentina, Siglo XIX

ABSTRACT

Early on, Estanislao del Campo's *Faust* (1866) already incorporates fantastic elements anticipating the two sources from which nineteenth-century Argentine literature will nurture: first, the beliefs and superstitions of the people of the region and, secondly, the importation of fantastic foreign imagery from abroad. In the first part of this work, I will study the poem within the context of gaucho literature and, in the second one, I will analyze the artifices of the fantastic literature detected, both in the story as told by Anastasio el Pollo about his vision of the devil in the city, and in the reception of the story as heard by Don Laguna.

KEYWORDS: Fausto, Estanislao del Campo, Argentine fantastic literature, XIX Century



«AMIGO, EL DIABLO ANDA SUELTO»

En el *Fausto* de Estanislao Del Campo es posible identificar dos niveles de recepción: el primero de ellos, de carácter paródico, está mediado por un proceso de lectura a cargo de un público lector externo a la obra; el segundo, de carácter fantástico, conlleva un registro oral y ocurre durante el diálogo que Anastasio el Pollo y Don Laguna sostienen a lo largo del poema gauchesco. Como veremos, si bien el aspecto paródico del texto fue analizado en profundidad por los estudiosos, la recepción en clave fantástica no ha recibido la suficiente atención crítica. Debido a ello, el propósito del presente artículo es, específicamente, indagar en este segundo nivel de recepción desplegado en el seno del diálogo que mantienen los dos paisanos. La primera parte del trabajo no sólo ofrecerá una necesaria contextualización literaria del texto poético de Del Campo sino que además, paralelamente, presentará los elementos esenciales que permiten configurar la enunciación y recepción fantástica del caso increíble que cuenta Anastasio: por un lado, el tópico del diablo en la ciudad, presente en la historia de la literatura gauchesca; y, por el otro, algunas características particulares atribuidas al gaucho como tipo social, a saber, su carácter supersticioso y su gusto por el juego y el relato. En la segunda parte del artículo, se analizará cómo y por qué Don Laguna decodifica en clave fantástica la historia que relata Anastasio y de qué modo este segundo nivel de recepción describe, tempranamente, las fuentes que nutrirán el imaginario fantástico argentino del último tercio del siglo XIX.

1. «COSA DE MANDINGA»

Pero, amigo, ¿quién lo mete
en juegos de la ciudad?
(Ascasubi, 1945: 31)

La ciudad es el lugar donde *el diablo mete la cola*, pues desde siempre sus reyes gobernantes fueron el Dinero y la Letra, y sus asesores, la Estafa y el

Cuento. Son varios los textos de la literatura gauchesca, en los que el paso del gaucho por la ciudad está plagado de inconvenientes, imprevistos y confusiones. Múltiples enredos y engaños que son interpretados por quienes los padecen como una intromisión del Diablo, como *cosa de Mandinga*. «¿De aonde he de venir?, del pueblo,/ que casi me han trajinao;/ amigo, el diablo anda suelto» (Arauco, 1977: 58, vv. 25-27).

En la historia de la literatura gauchesca, cuando ese hombre analfabeto y acostumbrado a ver «la tierra desde el caballo» (Borges, 2007c: 71) visita la ciudad, lo hace con el propósito de participar de los festejos políticos, cobrar alguna *lana* que le hayan quedado adeudando y, de paso, asistir a un espectáculo cultural. Mejor dicho, intentar asistir, pues lo cierto es que cada vez que el gaucho intentó ver una función teatral, por lo general finalmente terminó no pudiendo verla. Los imponderables son variados: necesidades físicas del personaje —ya sea su propio cansancio¹ o un ataque de hambre—,² su desconocimiento de la dinámica interna del teatro (pagar no sólo la entrada sino también y, para indignación del paisano, el asiento)³ e, incluso, algún imprevisto externo, tal como el incendio que espantó del Coliseo al gaucho Contreras cuando osó ingresar a la sala para ver las comedias.⁴

Sólo un gaucho, en la trayectoria del género, ha podido disfrutar del espectáculo no sólo una, sino dos veces: el muy osado Anastasio el Pollo se ha dado el gusto de quedarse allí, expectante, para ser testigo de los extraños sucesos que ocurrían en el escenario, espacio que hasta el momento había funcionado en la literatura gauchesca como una «caja negra».

1. «A las ocho de tropel / para la Mercé tiraron / las gentes a las comedias; / yo estaba medio cansao» (Hidalgo, 1977: 26, vv. 93-97).

2. «Después de pagar/ para ver las comediantas,/ nada conseguí el mirar,/ (...) / me empezaron a sonar /las tripas como organito:/ con que me mandé mudar» (Ascasubi, 1945: 37).

3. «Compré un goleto en la puerta/ dentré, y me senté en un banco/ (...) / Vino un moso [sic] de capote, / estubo [sic] mirando el banco,/ el ochenta y cinco dixo, /Este es mi aciento [sic], paisano/ (...) / Anisina, de esta manera,/ me hicieron ir reculando,/ cada vez más para afuera/ hasta la punta del banco/ (...) / Se empezaron las comedias/ ¡Qué comedias ni qué diablos!/ si yo no podía atender/ porque estaba rebentando [sic]» (Anónimo, citado por Weinberg 1974: 354-355). Este diálogo anónimo, titulado «Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras, con respecto a las fiestas mayas de 1823» fue encontrado en 1968 por Olga Fernández Latour de Botas. Respecto a este texto dice Félix Weinberg: «Debe añadirse que estamos en presencia de un olvidado precedente de un tema después transitado con mucho éxito: las divertidas incidencias que le ocurren a un gaucho en el ámbito de un teatro, que alcanzaría su nota más alta en el *Fausto* de Estanislao del Campo, en 1866» (1974: 356).

4. «Después todos se marcharon/ otra vez a las comedias./ Yo quise verlas un rato/ y me metí en el montón/ (...) No salían las comedias/ y yo ya estaba sudando,/ cuando, amigo, redemente/ áredese un madito vaso/ que tenía luces adentro,/ y la llama subió tanto/ que pegó juego en el techo;/ alborotóse el cotarro/ y yo que esta cerquita/ de la puerta, pegué un salto/ y ya no quise volver» (Hidalgo, 1977: 29-30, vv. 226-245). Jorge Panesi y Susana García citan un texto de Luis Pérez, «Carta de Jacinto Lugones a Panchos Lugares convidándolo para las fiestas mayas», en donde el gaucho en Buenos Aires va a presenciar las funciones teatrales pero, aclaran, las mismas «desde luego, no aparecen relatadas» (2010: 25).

Josefina Ludmer analiza el *Fausto* tras haber realizado previamente una lectura conjunta de los poemas gauchescos en los que aparece el motivo de la visita del paisano a la ciudad. Tal estrategia de lectura le permite concebir esta línea del género como «un tratado sobre las *relaciones civiles* (políticas, comerciales, jurídicas y culturales) entre la ciudad y el campo» (2000: 205-206). Asimismo, esta perspectiva crítica centra su atención en la evolución del motivo y, en este sentido, la estudiosa advierte un proceso de despolitización en la visita del gaucho, es decir, un desvanecimiento de las cuestiones políticas que viene acompañado de un alzamiento de los asuntos comerciales:

El circuito va desde Hidalgo a del Campo: del pacto político de unidad ciudad —campo, el deber de ir a festejar a la patria en su aniversario, al pacto de la compraventa de alma entre Fausto y el diablo. (...) en Fausto se asiste a una despolitización generalizada que deja solas, como esferas autónomas de relación entre la ciudad y el campo, la comercial y la cultural, encarnadas en los dos protagonistas del diálogo: Laguna y su venta de *lana* con inconvenientes, y Pollo y su visita accidentada al teatro (Ludmer, 2000: 208-209).

A esta serie de desplazamientos y transformaciones, cabría agregar la importancia que cobra el universo ficcional en los textos en los que el Pollo cuenta su visita al teatro. A diferencia del paisano Contreras —quien inicia la serie de las visitas del gaucho a la ciudad—, el personaje creado por Estanislao del Campo no se dirige al Coliseo Provisional para ver comedias,⁵ sino que casualmente ingresa al Teatro Colón⁶ para expurgar sus pasiones a través de dos espectáculos de ópera: el 11 de agosto de 1857 asiste al «*Treato de Carlón*» para ver *Saffo* del compositor italiano Giovanni Pacini, en la cual se luce la soprano Emmy La Grúa. Y, nueve años después, el 24 de agosto de 1866, en la ópera de Charles Gounod, el gaucho es testigo, del increíble pacto entre un hombre culto, el doctor Fausto, y el mismísimo demonio.

De estas aventuras, quedan registros. En «Carta de Anastasio el Pollo sobre los beneficios de la señora La Grúa» —publicada en el periódico de Bartolomé Mitre, *Los Debates*, el 14 de agosto de 1857 (Battistessa, 1989: 35)—,⁷ se

5. En la «Relación...» el gaucho de Hidalgo dice que la gente va a ver las comedias a «la Mercé», esta expresión se explica a través del siguiente dato: el Coliseo Provincial de Buenos Aires estuvo ubicado frente a la Iglesia de La Merced, en la calle Reconquista.

6. El viejo Teatro Colón, inaugurado el 27 de abril de 1857, se encontraba situado la Plaza Victoria (actual Plaza de Mayo) en la esquina de Rivadavia y Reconquista, donde hoy se alza el Banco de la Nación.

7. Anastasio el Pollo es, inicialmente, un seudónimo que utiliza Estanislao del Campo para presentar en el diario de Bartolomé Mitre, *Los Debates*, sus composiciones gauchescas, pero pronto también se convierte en el personaje que se atreve a mirar y escuchar una ópera. La elección de este seudónimo no es inocente. Con él, Del Campo establece una relación de filiación con Hilario Ascasubi, también conocido

puede ver al gaucho sorteando los inconvenientes que anteriormente habían convertido en una odisea la visita del paisano a la urbe. Anastasio logra realizar con éxito el trámite que lo condujo a la ciudad: «Me largué a la Polecía (...)/ por si me querían dar (...)/ como un certificaio/ de marcación o boleto/ que me encargó ño Anacleto (...)/ A Dios gracia conseguí/ sacar aquel documento» (Panesi y García, 2010: 90).

También esquiva los perjuicios que conlleva ser analfabeto en el espacio donde reina la Letra, cuando consigue que alguien le lea el cartel que promociona el espectáculo de Giovanni Pacini: «— Léalo por vida suya,/ me le dije a un naranjero/ que dijo liendo el letrero:/ Bineficio de La Gruya» (Panesi y García, 2010: 91).

Finalmente, Anastasio logra sortear también el tema de la entrada y ubicación en la sala, siguiendo las indicaciones dadas por el acomodador del teatro: «El hombre me dijo: — Aquí/ tiene que dar la dentrada./ (...) — La gente/ sube por esta escalera» (Panesi y García, 2010: 93).

Sin embargo, no todo es color de rosa para este gaucho audaz, tanto en la «Carta de Anastasio...» como en *Fausto*, el gaucho tomará por «sucedido» lo que para los ciudadanos es simplemente una función. A diferencia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha que decodifica los sucesos de la vida real a partir del código aprendido en la lectura de novelas de caballería, el Pollo interpretará —en las dos oportunidades que asiste al teatro— la ficción de la ópera como realidad.

El personaje de Estanislao del Campo mira la función transgrediendo así las reglas del género que le impedían al gaucho contemplar los espectácu-

como el Gallo. Al respecto, señala Claudia Román: «Del Campo había hecho una irrupción calculada en el plano de la gauchesca. La adopción del nombre de “Anastasio el Pollo” —antes había firmado con el propio, y a veces como “Pardo”— lo filiaba rápidamente (...) con “Aniceto el Gallo” (...) El nombre Del Pollo (...) apunta a legitimar el poema entre las autoridades específicas del género» (Román, 2003: 74). Por su parte, Pablo Ansolabehere describe minuciosamente cuál fue el movimiento de las cartas luego de la jugada de Del Campo: «El hombre, a medio camino entre el homenaje y la parodia, es de por sí una incitación a la respuesta del invocado. Pero no es Aniceto el que responde, sino Ascasubi, para reclamarle al periódico, en tono de carta documento, que por favor se aclare que no es él quien se esconde tras ese nombre. En su respuesta inmediata el Pollo se ubica en el humilde lugar del discípulo, y suscita, de este modo, una nueva contestación —amistosa— de Ascasubi, en la que explica que rehuyó explícitamente toda atribución autoral, no por la calidad de los versos —que le parecen excelentes— sino para que el público no pensara que se dedicaba a escribir rimas divertidas en momentos de desgracia familiar, provocados por la muerte reciente de su hija. A pesar de las reticencias de Ascasubi, más adelante el diálogo va a continuar (...) En la sección “Poesías varias” Ascasubi incluye su “Carta de Aniceto el Gallo a Anastasio el Pollo”, con la que se despide de su privilegiado interlocutor antes de partir a Europa, en abril de 1862. “Adiós hijo: y pues te quedas/ en estas tierras de Dios” le dice, sin dejar dudas sobre su rol de padre en esta relación. La contestación (“Anastasio el Pollo a Aniceto el Gallo”) y otras dos piezas más (“A don Aniceto el Gallo” y “De Anastasio el Pollo a Aniceto el Gallo”) fueron incluidas por Estanislao del Campo en sus *Poesías*» (2003: 49-50, n. 10).

los ficcionales y por esta audacia, así como también por la calidad literaria del texto, el *Fausto* pasó a la historia.⁸ La potencial trascendencia del texto fue intuida por algunos de sus contemporáneos en 1870. Aristóbulo del Valle dijo: «Sus poesías en estilo gaucha son las que le caracterizan y caracterizarán siempre. Nadie al recordarlo, pensará en el autor de los cantos a América y a Jesús y de la preciosa composición “Luz y sombra”, sino en el autor del “Fausto” que es más popular y querido en nuestra tierra» (1870: 533). Por su parte, Eduardo Wilde sostuvo: «anunciamos sólo que si el recuerdo del autor ha de vivir por mucho tiempo en la memoria de los argentinos, será por cierto más a causa del “Fausto” que a causa de cualquiera de las otras producciones que han salido de la fecunda pluma del conocido Anastasio [sic] el Pollo» (1870a: 692).

Pero para que esta intuición se produjera, el escritor argentino debió además efectuar otra transgresión, una mezcla que —en términos de Ángel Rama— provocó la «ampliación del público». Este crítico, que considera que la gran operación que realizó la literatura gauchesca fue la «invención de un público» —pues antes de la aparición de esta poesía el auditorio rural y analfabeto no existía como receptores culturales sino como «una masa de hombres ajena al circuito del consumo literario» (1977: XV)—, dice respecto del autor del *Fausto*: «Cada uno de los autores de la gauchesca prácticamente se enfrentó a un público diverso o, al menos, a diversas circunstancias de un público rural (...) la primera incorporación del público urbano y culto [la] consigue Del Campo sin que ello implique para el autor, en ese momento, la pérdida del eventual público analfabeto» (1977: XV).

Esta ampliación del público que consigue *Fausto* y no así la «Carta de Anastasio...» se produce no sólo debido a esta apropiación que hace el personaje de la cultura citadina sino también gracias a una operación editorial realizada por el propio Del Campo y que, en parte, está vinculada con el comentario burlesco que lanza Pedro Goyena en 1870: «Anastasio tiene imprenta» (1870a: 207).

Estanislao del Campo logra hacer que su *Fausto* transite por todos los caminos existentes de circulación de la letra escrita, gracias a que utiliza varios de los soportes materiales disponibles en la época: el periódico, el diario, el folleto y el libro.

8. Cuando Tzvetan Todorov habla de género o de especie sostiene que son conceptos tomados de las ciencias naturales pero que presentan un ritmo de evolución diferente: mientras que en las ciencias la aparición de un nuevo ejemplar no modifica las características de la especie; en el arte, cada obra sí las modifica: «sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad» (Todorov, 1998: 9). La obra de Estanislao del Campo cumple este requisito y, por esa modificación —junto con la excelencia artística de su composición— figura en historia literaria argentina.

A comienzos de septiembre de 1866, el *Correo del Domingo* publica una nota titulada «Faust» en la cual la descripción y comentarios acerca de la ópera de Gounod, estrenada el 24 de agosto, está antecedida por un lamento debido a que la frecuencia de publicación del periódico impide anticipar, con una reseña, el espectáculo cultural del momento: «Un periódico como el *Correo del Domingo* que aparece con intervalos, muchas veces, como ahora, pierde la oportunidad del momento para sus reseñas teatrales, y sería preciso mucho genio o mucha gracia para interesar al lector que ha visto por ocho días consecutivos llenos los diarios con las relaciones de Faust, y los juicios de cronistas apasionados y competentes» (S.C., 1866).

Pero si bien el *Correo* no puede anticipar la función, sí logrará llamar la atención de sus lectores con un poema gauchesco que se atreve a presentar el espectáculo cultural europeo a través de la mirada simple y fresca de un hombre de las pampas. El 30 de septiembre de ese mismo año, el núm. 144 presenta en sus páginas la 1ª versión del *Fausto* de Estanislao del Campo, dedicada al poeta culto Ricardo Gutiérrez. A los pocos días, el 3 y 4 de octubre, se publica una versión corregida del poema en el diario *La Tribuna*, núms. 3806 y 3807 (Battistessa, 1989: 27, n.15). Aproximadamente un mes después, el 8 de noviembre, aparece la edición príncipe del poema, con el texto aumentado, en la Imprenta de Buenos Aires, propiedad de Del Campo. Se trata de un folleto que presenta a modo de prólogo las cartas de Juan Carlos Gómez, Ricardo Gutiérrez y Carlos Guido y Spano y la respuesta del autor al primero de sus comentadores, el más punzante. Además, el poema está acompañado con una lámina de Henry Meyer en la cual aparecen los dos paisanos, Anastasio el Pollo y el gaucho Don Laguna, cuyos rostros recuerdan al propio Estanislao del Campo y a su amigo Adolfo Alsina.⁹ Las recaudaciones por las ventas de este folleto estaban destinadas al hospital militar, pues el contexto de la Guerra del Paraguay así lo requería.

Finalmente, en 1870, el editor Carlos Casavalle publica el libro de *Poesías* de Del Campo. El volumen está prologado por José Mármol y en el último de los tres apartados que presenta la obra, «Acentos de mi guitarra», Estanislao del Campo incluye al inmortal *Fausto*. Este libro se reedita en 1875.

La ampliación del público que anuncia Ángel Rama se produce entonces debido a que, desde un comienzo, Estanislao del Campo pone de mani-

9. Ricardo Rojas considera que cuando Estanislao Del Campo construye al personaje ficcional de Don Laguna piensa en su cuñado Ricardo Gutiérrez. Argumenta esta afirmación del siguiente modo: «Los vocativos de cuñado con que Pollo se dirige siempre a Laguna en diálogo, dan fundamento a mi aserción. Si hubiese querido indicar solamente familiaridad amistosa, se hubiera llamado amigazo o aparzero como otros payadores. Cuñado, no siéndolo, resulta más bien un mote chocarrero y malicioso entre los paisanos» (Rojas, 1924: 743, n.I).

fiesto una voluntad de mezclar la marginalidad de la poesía gauchesca¹⁰ con la poesía culta. Este deseo de unir dos ámbitos aparentemente irreconciliables está presente, por un lado, en el esquema argumental y la composición del *Fausto*. La trama del poema se puede sintetizar del siguiente modo: un gaucho que asiste al teatro y se convierte en un espectador más de la ópera importada por la elite porteña, asimila el argumento del espectáculo italiano y se apropia de la cultura extranjera adaptándola a la suya. Esto se produce cuando el Pollo refiere la anécdota a un paisano que encuentra en el camino. Con respecto a la composición del poema, Anderson Imbert llamó «contrapunto de estilos» a una característica de mezcla presente en la escritura del *Fausto*: Anastasio el Pollo, en lenguaje gauchesco, versará sobre temas propios de la poesía culta del momento. Al respecto, Panesi y García comentan: «Otra anomalía de Fausto es la inclusión de tópicos que pertenecen a la poesía del romanticismo: la proyección sentimental en la descripción del paisaje (III parte: vs. 433-480); las dolientes quejas por un amor no correspondido (IV parte: vs. 665-724); y también la poesía lírica: la equiparación mujer y flor (VI parte: vs. 1133-1165) o mujer-dios (tema del amor cortés)» (2010: 26).¹¹

Por otro lado, esta unión de zonas se encuentra en la presencia del poeta culto Ricardo Gutiérrez primero en la dedicatoria y luego en la carta-prólogo con la que circula la edición príncipe, el folleto de 1866. En esta epístola, el poeta expone su versión acerca del origen de la creación del poema: «Recuerdo que una noche alegre en que yo apreciaba infinidad de ocurrencias criollas que decía Ud. al vuelo, a propósito de las escenas del Fausto, lo tenté a escribir en estilo gaucho, sus impresiones de ese espectáculo; seguro de que un cua-

10. Al respecto dicen Susana García y Jorge Panesi: «El público culto no veía en la gauchesca valores literarios de jerarquía; era considerada como subliteratura (...) La literatura gauchesca fue, en su momento, como lo afirma Martínez Estrada, una “gran literatura marginal”: por la marginalidad del gaucho, por la marginalidad de su ámbito rural frente a la ciudad y su cultura, y por la marginalidad de su lengua» (2010: 21). El artículo de Pedro Goyena puede tomarse como un testimonio de esta afirmación: «Hay muchos versos festivos en el libro del señor Del Campo. Conocíamos ya gran parte de ellos, y podemos decir que algunos harían reír a un muerto. Son una preciosísima charla rimada, que puede servir de excelente lectura de sobremesa; pero como observa la señora Manso, no hay allí verdadera poesía» (1870a: 236).

11. El poema de Estanislao del Campo ofrece un mapeo cultural de la argentina del siglo XIX: por un lado, en un nivel puramente lingüístico si bien sólo leemos el lenguaje del gaucho (imitado por el escritor culto) resuenan otros idiomas pues el Pollo «relata el argumento de una ópera francesa, basada en una obra literaria alemana (*Faust* de Goethe), en su versión italiana» (Panesi y García, 2010: 24). En un nivel artístico, aparecen además de la poesía gauchesca y la ópera, otras formas literarias: la poesía culta (presente en los tópicos mencionados en el cuerpo del trabajo), la leyenda (presente no sólo como fuente de la ópera sino también en la imagen del Santos Vega que resuena en los versos «el Diablo es tan guitarrero como el paisano más criollo» (vv. 1035-1036) así como también en las notas críticas de Guido y Spano y Aristóbulo del Valle; el retrato femenino de tradición europea (descripción de Margarita, vv. 371-380) y el relato fantástico (que será analizado en la 2ª parte del presente artículo).

dro compendiado bajo el punto de mira de tan original criterio, ofrecería un interés particular» (Gutiérrez, 1866).

Esta fábula del origen del *Fausto*, que se oficializa cuando Del Campo la incorpora a la edición príncipe, revela su funcionalidad cuando Ángel Battistessa exhuma, en 1941, la «Carta de Anastasio el Pollo sobre los beneficios de la señora La Grúa» (Battistessa, 1989: 17, n. 1). En este poema gauchesco, Del Campo ensaya la humorística perspectiva de un gaucho contemplando e interpretando el espectáculo cultural del momento. La funcionalidad de la autorización de aquella versión de los hechos enunciada por Gutiérrez es interpretada por Claudia Román del siguiente modo: «coloca el poema bajo el padrinazgo de Gutiérrez (...) explica la novedad, buscando suavizar cada uno de los costados filosos del texto» (2003:60).

Finalmente, en la edición de 1870 esta voluntad de unión de ámbitos literarios irreconciliables queda graficada en la publicación de un tomo de poesía que, prologado por un escritor de la talla de José Mármol, manifiesta la propia dualidad del creador: Estanislao del Campo es un poeta gauchesco pero también muestra su faceta de poeta culto:

Del Campo era ya conocido ventajosamente, como poeta de imaginación brillante, como payador dotado, de exquisita sensibilidad, de una versificación fluida, elegante y armoniosa aunque poco artística, festivo y risueño algunas veces, tierno y sencillo otras, casi siempre original; pero en su inteligencia había aún una vena escondida e ignorada. Nadie sabía ni sospechaba que del Campo fuera capaz de entonar los bellos himnos a Jesús y a América con que encabeza su libro (Del Valle, 1870: 513).

La mezcla cultural que presenta la edición de 1870 anticipa —sin saberlo— la incorporación de la poesía gauchesca al ámbito de la alta cultura. Operación ideológica que se va a realizar, en la época del centenario de Mayo, como reacción al sentimiento de *terror* que siente la elite intelectual frente a la masa de inmigrantes, cuya presencia en el país es interpretada como una amenaza a la identidad nacional.

Pero, paradójicamente, esta tendencia a valorar lo que hasta el momento había sido considerado una literatura marginal, no incluye al poema de Del Campo debido a su carácter paródico e inverosímil y, va a estar centrada principalmente en el *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández, texto cuya canonización es efectuada inicialmente por Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas.

Si bien Josefina Ludmer señala que la intervención de José Hernández en su carta prólogo a *El gaucho Martín Fierro* cambia las lecturas del *Fausto*

criollo, ya que anteriormente no se cuestionaba la verosimilitud del texto ni se condenaba su comicidad (2000: 215, n.10), cabe señalar que dos años antes, en 1870, cuando sale el libro *Poesías* de Del Campo, Pedro Goyena ya había cuestionado su verosimilitud:

La cosa es graciosa, pero inverosímil. ¿Cómo puede creerse que un paisano entienda sin auxilio de lenguaraz, el argumento de una ópera italiana a cuya representación asiste por primera vez? ¡Imposible! Se descubre en el momento que el señor Anastasio es el señor Del Campo disfrazado de gaucho. No hay, pues, verosimilitud [sic] en la situación que se supone en el extenso diálogo a que nos referimos. El héroe de Hidalgo describiendo las fiestas mayas, puede verosímelmente contar lo que ha visto en ellas: son escenas que están al alcance de su comprensión; las ha entendido y las narra en su lenguaje especial. (...) El Fausto del señor Del Campo, brillante manifestación de sus calidades imitativas, no produce por eso el efecto de las ficciones caladas sobre lo natural y que obran sobre el espíritu con tanta eficacia como la misma realidad (1870a: 218-219).

Por otra parte, también el mismo crítico se había referido al carácter paródico del poema y a la ridiculización del gaucho e, incluso, había cuestionado abiertamente estos rasgos:

¿Por qué hemos de reírnos siempre a costa de nuestros campesinos? Algo mejor que eso podemos y debemos hacer: ilustrarlos, civilizarlos y suprimir las injusticias enormes que lo abrumen (Goyena 1870a: 227).

[E]l Fausto reposa sobre una situación inverosímil: tiene todo el chiste de la parodia, y como el asunto es a veces sagrado, el chiste toma en ocasiones cierto carácter impío (...) se le ha ido la mano en varios pasajes y ha echado sal gruesa sobre objetos adorables. Alguna vez le turbará el sueño esa dulce Margarita a quien no ha respetado como era debido y tendrá que arrepentirse de un pecado literario en que el público se ha hecho cómplice con su aprobación y con su risa (Goyena, 1870a: 225).¹²

12. Pedro Goyena se hace cargo de un espacio vacío que el crítico del momento, Juan María Gutiérrez, se resiste a ocupar: el análisis de las obras de escritores contemporáneos. De esta forma, los artículos de Goyena, Eduardo Wilde, A. Del Valle, Navarro Viola sobre la obra de Del Campo constituyen los primeros trabajos críticos sobre autores contemporáneos. «El libro del señor Del Campo ha inspirado ya media docena de artículos críticos, lo cual es, sin duda, un fenómeno literario digno de notarse. El nombre del poeta quedará, de este modo, asociado para siempre a los primeros ensayos de crítica hechos en Buenos Aires sobre autores contemporáneos. (...) El doctor don Juan María Gutiérrez ha escrito páginas preciosas sobre varios escritores y poetas que honran la literatura argentina. Merced a sus apreciables estudios conocemos la índole y el desarrollo de los talentos de Labarden, Varela y Echeverría. Pero aquel literato, como todos los demás, no nos ha revelado su juicio respecto de los contemporáneos, por razones que sospechamos estamos obligados en todo caso a respetar. Lamentamos así el silencio de las personas competentes» (Goyena, 1870b: 65-66).

Finalmente, Pedro Goyena también cuestiona implícitamente la despolitización del *Fausto* cuando afirma que prefiere el poema «Gobierno gaucho»,¹³ en el cual no se lo ridiculiza al paisano y además se continúa el tono de denuncia propio de la poesía gauchesca. (En este sentido, es necesario recordar que la faceta *comprometida* del *Fausto* ya no existía en la versión de 1870 pues su única vinculación con la vida política había sido el paratexto del folleto de 1866 en el cual, como anteriormente mencionamos, se aclaraba que lo recaudado con la venta de ese poema estaba destinado al hospital militar, en el contexto de la Guerra del Paraguay).

2. «NUNCA PENSÉ ENCONTRARME CON EL DIABLO TAN VIVO
Y SANO COMO VOS Y YO»¹⁴

Si me quieren emprestar
caballeros su atinción,
velay con satisfaiación
me arremangaré a puntiar,
porque pretiendo contar
un caso que me ha pasao
a causa de haber dentrao
antinoche al caserón
que es el Treato de Carlón
asigún me han indilgao.
(Del Campo, 1989: 36)

A diferencia del hombre de ciudad que goza descubriendo el truco, el habitante de la campaña se deja seducir por la narración, gusta del hechizo y de la magia y pacta con el narrador.

Algunos críticos consideran que la tendencia del gaucho a tomar por «sucedidos» casos que claramente resultan inverosímiles —ya sea por la presencia del diablo o por la existencia de alguna otra transgresión a las leyes de la naturaleza— se debe a su inocencia e ingenuidad:

El sencillo habitante de nuestros campos, cuyas nociones metafísicas son tan limitadas, tiene verdadera fe en cuando ha oído decir del infierno y del diablo,

13. La composición «Gobierno Gaucho» es, dice Josefina Ludmer, un alegato contra los malos gobiernos de la época que coincide, en su tono y en su intención con los versos del comienzo de *Martín Fierro* (2010: 230).

14. La frase que sirve de título a este apartado corresponde a los dos primeros versos de la canción «Encuentro con el diablo» del músico argentino Charly García incluida en su álbum *Say no more*.

cree a pie juntillos en las luces malas que aparecen en los sitios en donde está enterrado ño fulano, sostiene que las ánimas visitan a los vivos cuando tienen algo que pedirles y conserva un millar de preocupaciones alimentadas por la soledad y el aislamiento en que vive. Pero contra el infierno, contra el diablo, contra las luces malas y contra las ánimas, ese gaucho candoroso o ignorante, tiene un irresistible amuleto: dos palabras y un signo, las palabras son: Virgen Santa y el signo, la cruz (Del Valle, 1870: 530).

Pero si bien una de las características del gaucho es su superstición, otra indudablemente corresponde a su gusto por las historias increíbles: «Podía no ser supersticioso. Un amigo mío muy culto, interrogó a un tropero entrerriano sobre los lobisones, que en la noche del sábado suelen asumir la forma de perros. El hombre le contestó con una sonrisa: “No crea, señor. Son fábulas”» (Borges 2007c: 74).

Contemplar estas dos facetas del gaucho — la del hombre supersticioso pero también la de aquel que gusta participar en el juego narrativo—, permite disfrutar plenamente de las dos recepciones configuradas en el *Fausto*.

Por un lado, el texto de Estanislao del Campo ofrece al lector del poema gauchesco una decodificación que está mediada por la escritura y que además resulta ser externa y paródica. Esta primera lectura está construida no sólo sobre la faceta supersticiosa del gaucho sino también sobre la operación que realizan algunos poemas gauchescos: «Si el mecanismo fundante de la parodia es la inversión (de espacios, de procedimientos) la visita a la ciudad, en la medida que invierte la “ida” al campo del escritor, ya puede leerse como parodia» (Ludmer, 2000: 205, n.1).

Algunos críticos y escritores del siglo XIX, decodificaron la visita del gaucho a la ciudad como burla. Así, cuando Pedro Goyena analiza el *Fausto* anota: «El señor Del Campo, como sus maestros Hidalgo y Ascasubi, aborda generalmente al paisano por su faz ridícula, marcando el contraste entre su espíritu y lenguaje incultos, por una parte, y nuestro espíritu y lenguaje refinados, por la otra» (1870: 227).

Por su parte, José Hernández cuando debe posicionar su texto dentro de las diversas líneas presentes en el género gauchesco, lo ubica en las antípodas de la versión paródica representada íntegramente por el texto de Del Campo:

Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de mayo u otra función semejante (referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente), sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias (Hernández, 1961: 19).

Quizás la empresa habría sido para mí más fácil y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones (Hernández, 1961: 18).¹⁵

Pero esta lectura paródica fue desplazada o atenuada por críticos atentos al verismo referencial del texto. Es decir, pendientes de los «criterios realistas de interpretación» (Panesi y García, 2010: 26)¹⁶ los cuales se exacerban cuando la elite letrada considera necesario perfilar una identidad nacional. Tomando distancia de estas interpretaciones, las falsedades que señalan Rafael Hernández y Leopoldo Lugones¹⁷ podrían leerse como aquellas zonas del poema diseñadas específicamente para despertar la risa del paisano. De la misma manera que el hombre de ciudad se reía del gesto supersticioso de Don Laguna cuando Anastasio le cuenta que vio al diablo, el gaucho se predispondría a la risa al imaginar un compadre montado en un «overo rosao». Gracias a estas dos estrategias de inclusiones se puede hablar de la ampliación del público antes mencionada.¹⁸

La segunda clase de recepción configurada en el texto se caracteriza por ser oral, interna y fantástica y está construida a partir del relato de Anastasio. Esta lectura atiende al carácter lúdico del gaucho que gusta sumergirse en el juego de la «suspensión de la incredulidad» aunque también se articula a su carácter supersticioso.

No son muchos los críticos que reparan en el aspecto fantástico del poema. En 1960, Nicolás Cócara en el prólogo a la primera serie de *Cuentos fantásticos argentinos* afirma que el poema de Del Campo —junto con el *Santos Vega* recogido por Bartolomé Mitre de la tradición oral en 1854— figura entre

15. Miguel Cané cuando escribe un comentario sobre el poema de Hernández ratifica esta ubicación dada por su creador: «Algo que me ha encantado en su estilo, Hernández, es la ausencia absoluta de pretensión por su parte (...) Usted ha hecho versos gauchescos, no como Ascasubi, para hacer reír al hombre culto del lenguaje del gaucho» (Cané, 1961: 5).

16. Dice Jorge Luis Borges: «Que yo sepa, su primer detractor, et pour cause, fue Rafael Hernández, en un libro de 1896, cuyo inesperado tema es la nomenclatura de las calles de Pehuajó; Lugones, en 1916 renovó el ataque. Ambos acusan de ignorancia y de falsedad a Estanislao del Campo» (2007: 37).

17. «En 1896, Rafael Hernández —hermano de José Hernández— anota: “Ese parejero es de color overo rosado, justamente el color que no ha dado jamás un parejero, y conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores”; en 1916 confirma Lugones: “Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista, monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias (...) Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno sino bocado y que sofrenar el caballo “no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso”. Lugones confirma, o transcribe: “Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Ésta es una criollada falsa de gringo fanfarrón”» (Borges, 2007a: 217).

18. La ampliación del público que produce *Fausto* supuso la incorporación al auditorio rural del lectorado citadino, he aquí el testimonio de Eduardo Wilde: «Yo por mi parte confieso que he leído ¡muchas veces! y siempre con gusto la parodia escrita por del Campo. He aprendido de memoria algunos de esos versos y sé que muchas de sus palabras, envidiablemente oportunas, han entrado a formar parte del lenguaje habitual entre la gente de nuestra campaña» (1870: 692).

los primeros que integra la lista de textos pertenecientes a lo que él denomina la «corriente fantástica argentina»: «en 1870, aparece el Fausto, de Estanislao del Campo, cuyos elementos de contenido fantástico saltan a la vista. Por otra parte, emparenta el motivo con toda una literatura de la Edad Media —leyenda, primero, y luego lo fáustico encarnado por personajes de autores ingleses y alemanes— que ha tenido posterior vigencia artística en un memorable trabajo goetheano y, en el ámbito de la cinematografía, en algunos films franceses» (1960:13).

Cócaro no se explaya en un análisis del texto pues su propósito inicial es señalar la temprana existencia del fantástico en el país. Tampoco lo hará Haydée Flesca quien diez años después afirma: «Estanislao del Campo continúa la tradición de lo fantástico en poesía con Fausto, aparecido en 1870. El pacto con el diablo estaba presente ya en Los milagros de la Virgen, de Berceo, a su vez con antecedentes localizables, y vuelve a aparecer más tarde, en la literatura europea, en Marlowe y Goethe» (1970: 17).

Recién en 1988, Jorge Panesi y Susana García en el prólogo a la edición del *Fausto* de la editorial Colihue dedican un pasaje de su estudio, al aspecto fantástico: «Lo imaginario (o lo ficticio) que está en la base de la narración del poema deja sus marcas en todos los niveles textuales. Estas marcas de lo imaginario son perceptibles en las repeticiones, duplicaciones, simetrías y paralelismos. La categoría del doble siempre es —como lo confirma el psicoanálisis— el índice de lo fantástico» (2010: 28).

Estos críticos señalan, al mismo tiempo, que esta zona de las repeticiones y paralelismos también se encuentra vinculada con lo paródico: «Debe tenerse en cuenta que estas duplicaciones son también características de la parodia literaria que ha sido definida como una “estrategia especular de inversiones y repeticiones”» (2010: 29).

Al respecto, considero que si bien el tema del doble puede ser tomado como un indicio del fantástico, en este poema en particular, dichas reduplicaciones son más funcionales a la construcción del texto y al desencadenamiento del efecto paródico, que a lo fantástico. Cuando aparece el personaje de Fausto en el relato del Pollo, por ejemplo, Don Laguna cree que se trata de un conocido suyo, confusión que en vez de contribuir a alimentar la dimensión fantástica, tiene un efecto claramente paródico: este desacierto del paisano viene a señalar los estrechos límites de su mundo, desencadenando la sonrisa del lector. Consecuentemente, lo fantástico no reside en las reduplicaciones que presenta el texto sino que va a estar vinculado con la performance del relato de Anastasio.

Para que el Pollo pudiera narrar su relato fue necesario que el personaje previamente tuviera en su haber una experiencia lo suficientemente inquietante y vívida como para presentarla ante otro paisano como un caso o sucedido: «Caso o sucedido, son dos términos equivalentes para designar un tipo particular de relato oral, que se diferencia del cuento por su estatuto no ficcional. El pacto de lectura (mejor sería decir de recepción) del caso presupone que, por más inverosímil que parezca la historia, lo que allí se cuenta realmente ocurrió» (Ansolabehere, 2003: 54).

Pero también requería de un receptor dispuesto a escuchar la historia y pactar, aceptando la aparición del diablo como sucedido. Es decir, era necesaria la presencia de otro personaje con la misma cosmovisión que Anastasio y dispuesto a disfrutar plenamente del relato. El Pollo encuentra en su *cuñao* Laguna, un paisano que no sólo pacta y acepta como ocurrido lo que su amigo cuenta sino que exige que el suceso inverosímil sea narrado sin ningún tipo de desviación: «—¡Ah Pollo! Ya comenzó/ a meniar taba: ¿Y el caso?» (Del Campo, 1977: 160; III, vv. 481-482).

El Pollo obtiene una historia digna de ser convertida en «sucedido» cuando es testigo de un hecho inaudito. La intuición gaucha que, desde los inicios del género, había prevenido a los paisanos que osaran pisar la gran urbe, no falló: en la ciudad, amigo, *el diablo anda suelto*. Anastasio testifica el suceso. Asustado, el Pollo no sólo ve aparecer al mismísimo demonio sino que también siente su hedor a azufre y padece su risa satánica: «Ahí mismo, jediendo a misto/ se apreció el condena» (1977: 155; II, vv. 299-300). «Soltó una risa tan fiera/ que toda la noche entera/ en mis orejas sonó» (1977: 156; II, vv. 354-356).

Luego es testigo del poder de Mefistófeles: ve cómo para tentar a Fausto, lanza un hechizo y logra la aparición virginal de la hermosa Margarita: «Dio en el suelo una patada/ una paré se partió/ y el Dotor, fulo, miró/ a su prenda idolatrada» (1977: 156-157; II, vv. 357-360). Y luego, por si esto fuera poco, asiste al rejuvenecimiento de Fausto: «Yo no sé qué brujería/ misto, mágica o polvito/ Le echó el Diablo (...)/ canas, gorro y casacón/ de pronto se vaporaron,/ y en el Dotor ver dejaron/ a un donoso mocetón» (1977: 158; II, vv. 405-416).

Todos estos hechos increíbles fueron vistos, temidos e incluso cuestionados por Anastasio: «¡quién demonios lo creería!» (1977: 158; II, v. 408). Pero se debe rendir ante las evidencias: «que me caiga muerto/ si no es la pura verdá» (1977: 158, vv. 419-420).

Para convencer a su auditor de la veracidad del caso, el Pollo utiliza como prueba no solo la existencia de metamorfosis en la naturaleza (la con-

versión del gusano en mariposa) sino que presentará como argumento principal su propia vista y la de los hombres de la ciudad: «No crea que yo le miento;/ lo ha visto media ciudad» (1977: 157; II, vv. 363-364).

En los tiempos modernos, «sólo es real y verdadero lo que se ve» (Ludmer, 2000: 213). Este contrato racional y moderno es el que enfrentó las creencias y el imaginario inverosímil a través del cual se interpretaban los hechos. El Pollo utiliza los términos del contrato porque los nuevos aires también han afectado el proceder argumentativo del gaucho.

La dimensión fantástica de *Fausto* está presente en dos zonas vinculadas con el relato de Anastasio: por un lado, la modalidad discursiva con la cual el Pollo cuenta como real el elemento inverosímil de la ópera de Gounod y, por otro lado, la recepción que realiza Don Laguna quien en todo momento vacila de la veracidad del caso: «— ¡Canejo!... ¿Será verá?/ ¿Sabe que se me hace cuento?» (Del Campo, 1977:157; II, vv. 361-362). «—¿Qué dice?... ¡barbaridad!.../ ¡Cristo padre!... ¿será cierto?» (1977:158; II, vv. 417-418).

El modo fantástico del relato del Pollo se configura a partir de la adaptación cultural que realiza el personaje cuando, en el momento de narrar, transforma la función en *caso*. Esta metamorfosis que experimenta el espectáculo se produce cuando el gaucho cumple al pie de la letra el mandato presente en el contrato moderno: es real lo que se ve. Y lo que él ve, paradójicamente, es aquello que el paradigma racionalista intenta acallar: la presencia del diablo en la ciudad. Claro que para el lector de la obra de Del Campo las circunstancias en que Anastasio testifica el caso (es decir, estando ubicado en la sala del Teatro Colón), tiñe el suceso con un tinte paródico. Pero, cabe señalar, que sólo los lectores del *Fausto* decodificarán ese tono pues, para los personajes ficcionales, en la ciudad simplemente ha ocurrido un suceso fantástico:¹⁹ «—Lo que almiro es su firmeza/ al ver esas brujerías/ — He andao cuatro o cinco días/ ataca de la cabeza» (1977:182; VI, vv. 1263-1264).

19. Manuel Mujica Láinez en *Misteriosa Buenos Aires*, continúa la ficción de Estanislao del Campo, respetando la interpretación fantástica de lo ocurrido. En «Una aventura del Pollo», este autor retoma la voz de Anastasio para contar, ahora en forma escrita, la reincidencia del suceso fantástico: «Ya le conté la ocasión/ en que vide a Satanás,/ despachándose al compás/ en el teatro de Colón./ Por eso áura, de un tirón,/ le escribo desde esta cueva,/ pa referirle la nueva/ ocasión en que lo vide,/ y decirle que se cuide/ no sea que el Diablo güelva» (1986: 288-289). Anastasio vuelve a ver a Luzbel ya no en el Teatro sino en un Café, al día siguiente del día en que se topó con Don Laguna, el receptor de la carta. Mientras esperaba en un Hotel que un gringo le diera una *lana* que le debía por unas ovejas, Anastasio vio entrar al Diablo, al Doctor y a Margarita —que no estaba muerta— en un Café que quedaba frente al Hotel. El Pollo decidió ir allí para proteger a la rubia y advertirla que no probara el *beberaje*, pues posiblemente el Diablo ya le había echado algún polvito. Esta intervención del gaucho hace que Margarita vuelque la *salsa*, Fausto chille y el Diablo recule en su silla. Pronto el *Comendante* llega y lo pone preso. Estanislao del Campo interviene para que el gaucho sea liberado. Anastasio decide irse a las Sierras pues allí el diablo no es autoridad y si llegara a ir, «no podrá llamar al juez» (1986: 298).

¿Qué moviliza al Pollo a convertir la función en *caso*? El desafío de Laguna: Anastasio es desafiado y tentado por su mentiroso pero también supersticioso amigo para disfrutar el tiempo de descanso, sumergidos en una narración. La función que el Pollo vio además de satisfacer a su amigo, lo colmará de placeres a él mismo pues la historia está pausada de tal modo que él podrá aumentar el disfrute del momento intercalando en su narración, algunos de sus vicios: un trago de ginebra y largas pitadas de tabaco.

Pero este desafío puede pasar desapercibido. La frase «largar guayabas» es clave para vislumbrar este pacto tácito que realizan los gauchos y que se confirma cuando Laguna, al final del poema, paga la comida de su amigo. Jorge Rivera es quien anota que: «En algunas circunstancias particulares “largar guayabas” y contestarlas apropiadamente, constituía un verdadero torneo de agudezas, a las que eran muy afectos los paisanos. En varios pasajes de *Fausto* el autor demuestra haber penetrado los mecanismos simultáneos de asombro, cautela, diversión, enojo y reproche que desencadenaba en el gaucho la audición de la guayaba» (AA.VV., 1977: 183-184, n. 6).

Por su parte, Anderson Imbert explícitamente postula la existencia de este pacto tácito entre los personajes y considera que del Pollo y Laguna no son personajes ingenuos que creen como real la ficción de la ópera sino que han decidido implícitamente engañar y dejarse engañar a través de un relato.²⁰ La hipótesis de Imbert se apoya en una aguda y certera observación: el manejo ambiguo y alternado de las diferentes acepciones de la palabra «cuento»: ya sea como mentira o bien como relato.

No obstante esta apreciación, la idea de concebir el relato como un texto construido sobre la base de los dos rasgos característicos del gaucho —la superstición y el gusto por los relatos— contribuiría a subrayar la ambigüedad en la creencia del caso que es parte constitutiva del pacto de recepción de las historias fantásticas.

Pasemos ahora al modo en que se produce la propuesta. Luego del abrazo fraternal en el que Anastasio el Pollo y el paisano Don Laguna *acaso* misturaron sus almas, el primero le propone a su compañero esperarlo sentado y armando un cigarrillo, mientras él manea su potrillo y, si su *cuñao* quiere, también el suyo. Pero como el deseo de Laguna es otro, rechaza la oferta dando rienda suelta a una breve pero efectiva «guayaba»: «—Dejeló a mi parejero/ que es como mata de pasto./ Ya una vez, cuando el abasto,/ mi cuñao se

20. Schvartzman (2013) señala, en el mismo sentido, que el Pollo lejos de no entender el concepto de representación, al relatar sus impresiones de la ópera de Gounod lo que hace es dar lugar a otro *Fausto*, el suyo, el propio, una versión distinta de la ofrecida por el compositor francés.

desmayó;/ a los tres días volvió/ del insulto, y crea, amigo,/ peligra lo que le digo:/ el flete ni se movió» (Del Campo, 1977: 149; I, vv. 83-90).

Al Pollo no se le escapa el desafío de su amigo y, tras llamarlo embustero, le retruca con la hiperbolización de su propia historia: «Ya colijo que su overo/ está tan bien enseñao,/ que si en vez de desmayao/ El otro hubiera estao muerto,/ el fin del mundo, por cierto,/ me lo encuentra allí parao» (1977: 149; I, vv. 95-100).

La propia mención del fin del mundo, así como también la respuesta de Don Laguna —«Vean cómo le buscó/ la güelta» (1977:149; I, 101-102)— son expresiones que conducen a Anastasio a recordar un «sucedido» que responde a las implícitas exigencias de su compadre: la narración de un *caso* que presente un suceso tan increíble como la inmovilidad del caballo durante tres días pero que, a diferencia del cuento de su *cuñao*, permita suspender la incredulidad durante la recepción.

El caso que Anastasio decide contar al *gaucho embustero* es uno de los que *asina no más* él mismo se *tragó* (1977:149; I, vv. 105-106): la historia de un *Dotor* que «se da güeltas desvelao/ pensando en su amor profundo» (1977: 166; I, vv. 683-684) y que no correspondido a ese amor, antes de acabar con su mundo quitándose la vida, decide pactar con el Diablo, quien «es capaz de dar/ diez güeltas a medio mundo» (1977:156; II, vv. 331-332), logrando engañar incluso a *dotores* muy profundos.

Finalmente, la aceptación implícita del desafío podría hallarse en su pedido de fuego para fumar pues este acto, en primer lugar, supone prepararse físicamente para afrontar el papel de relator. Además, en lenguaje gauchesco, la palabra «fuego» se escribe como «juego». Lo interesante de esta combinación fonética es que ambas palabras semánticamente están relacionadas con la figura sobrenatural del cuento. La presencia del Diablo tradicionalmente está asociada al fuego y en el poema es el elemento que domina este personaje, cuando lucha contra el hermano de Margarita, el capitán Don Valentín. La referencia al juego es la que motivará la mención del diablo por parte de Laguna, nombre que finalmente le permitirá al Pollo presentar su caso. «¿Y sabe lo que decía/ cuando se veía en la mala?/ el que me ha pelao la chala/ debe tener brujería./ A la cuenta se creería/ que el Diablo y yo...—Cállese,/ amigo! ¿no sabe usté/ que la otra noche lo he visto/ al demonio? —¡Jesucristo!/ —Hace bien, santígüese» (1977: 151; I, vv. 151-160).

El *Fausto* de Estanislao del Campo si bien no constituye en sí mismo un poema fantástico, sí incorpora en su interior —a través del relato enmarcado— una modalidad discursiva fantástica (definida como la presentación de

un espacio que se creía regido por las leyes de nuestro mundo y que, imprevisiblemente,²¹ se ve irrumpido por la aparición de algo sobrenatural) y una recepción fantástica (en la cual el receptor, si bien no cree abiertamente en el suceso relatado, escucha con atención el relato comprometiéndose con él a través del sentimiento del miedo, la vacilación y también la suspensión de la incredulidad).

Pese a que no puede considerarse conjuntamente el poema de Del Campo como un texto fantástico, es relevante su mención dentro de los inicios del relato fantástico argentino debido a que, por un lado, el poema anticipa, tempranamente, las dos fuentes —oral y escrita, nacional y extranjera— de las cuales se va a nutrir a esta forma ficcional en la Argentina:²² en primer lugar, las leyendas, creencias y supersticiones que configuraron el imaginario de nuestro pueblo y que circularon en forma oral y, en segundo lugar, las ficciones fantásticas extranjeras que se difundieron en el país ya sea como relatos traducidos y publicados en la prensa periódica, ya sea como espectáculos teatrales (como la ópera de Gounod, en lo que respecta al poema de Del Campo) o bien como parte del folklore que importaron los inmigrantes que llegaron al país. Por otro lado, tal como hemos demostrado en la segunda parte del presente trabajo, el poema de Estanislao del Campo presenta los artificios característicos de la emisión y recepción de los textos fantásticos. La presencia de estos elementos discursivos fantásticos, en un poema gauchesco de 1866, cobran relevancia si se tiene en cuenta que este modo literario recién comienza a ensayarse en las letras argentinas en la década de 1860 con la producción y difusión de los relatos de la escritora salteña Juana Manuela Gorriti. Pero, igualmente, la presencia de estos elementos discursivos típicos del fantásticos no debe sorprender porque dichos artificios pudieron ser detectados y apropiados no sólo de las ficciones extranjeras que, tempranamente, circularon en la prensa periódica argentina²³ sino también de las narraciones orales pues,

21. Eric Rabkin considera que lo fantástico es una especie de asombro que el lector siente cuando las reglas básicas de un mundo narrativo dan un giro de 180°, cuando sucede lo anti-esperado.

22. Nicolás Cócaro afirma que la corriente literaria fantástica «surge con los mitos de nuestra tierra y se amalgama en los últimos lustros del siglo pasado con el naturalismo, el modernismo, y luego, se funde con las creaciones de Hoffmann, Baudelaire y Poe, extendiéndose, cada vez más ampliada y definida, hasta nuestros días» (1960: 11).

23. En su artículo «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo xx», Paul Verdevoye indica que el comienzo de la literatura fantástica en Argentina se ubica en la década de 1830 con la publicación de «La Cafetera» en *La Gaceta Mercantil* y «El sastrecillo de Sachsenhausen» en *Diario de la tarde*. Estos dos textos son, en verdad, dos traducciones de cuentos fantásticos extranjeros: el primero pertenece a Théophile Gautier y, el segundo, a E.T.A. Hoffmann. Con respecto a la obra de Edgar Allan Poe, el tercer autor extranjero relevante a la hora de pensar lo fantástico, Teresita Frugoni señala que los porteños entraron en contacto con su obra «mucho antes de lo que supuso John Eugene Englekirk» pues, en el año 1860, el periódico porteño *El Nacional* publicó dos relatos del nortea-

como dijo Adolfo Bioy Casares, «viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (2008: 7).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1977): *Poesía Gauchesca*, prólogo de Ángel Rama y Notas de Jorge Rivera, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1968): *Análisis de Fausto*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- ANSOLABEHERE, Pablo (2003): «Ascasubi y el mal argentino», en Julio Schwartzman (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Tomo 2, Emecé, Buenos Aires, pp. 39-58
- ARAUCHO, Manuel de (1977): «Diálogo de dos guachos, Trejo y Lucero (1835)», en AA.VV. *Poesía gauchesca*, prólogo de Ángel Rama y notas de Jorge Rivera, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- ASCASUBI, Hilario (1945): «Jacinto Amores, gaucho oriental, haciéndole a su paisano Simón Peñalva, en la costa de Queguay, una completa relación de las fiestas cívicas, que para celebrar el aniversario de la jura de la Constitución oriental, se hicieron en Montevideo en el mes de julio de 1833», en *Paulino Lucero*, prólogo de Manuel Mujica Láinez, Ediciones Estrada, Buenos Aires.
- BATTISTESSA, Ángel J. (1989): «Génesis periodística del *Fausto* criollo», en Estanislao Del Campo, *Fausto. Su prefiguración periodística*, edición, estudio y notas por Ángel J. Battistessa, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.
- BIOY CASARES, Adolfo (2008) [1940, 1965]: «Prólogo», en J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, Debolsillo, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (2007a): «La poesía gauchesca», en *Obras completas I*, Emecé, Buenos Aires, pp. 207-230.
- (2007b): «Estanislao del Campo. Fausto», en *Obras Completas IV*, Emecé, Buenos Aires, pp. 35-39.
- (2007c): «El gaucho», en *Obras Completas IV*, Emecé, Buenos Aires, pp. 71-74.
- CANÉ, Miguel (1961): «Juicio crítico de Miguel Cané», en José Hernández, *Martín Fierro*, Talleres gráficos Arsope, Buenos Aires.
- CÓCARO, Nicolás (1960): *Cuentos fantásticos argentinos. Primera serie*, Emecé, Buenos Aires.
- DEL VALLE, Aristóbulo (1870): «Estanislao Del Campo. Sus poesías. Un volumen in 8º. Buenos Aires, Marzo, 1870», *Revista Argentina*, Tomo VII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 513-545.

mericano: «El escarabajo de oro» (entre el 18 de febrero y el 7 de marzo) y el cuento policial «Los dos asesinatos de la calle Morgue» (entre el 2 de abril y el 14 de abril de 1860), «tomados posiblemente de la edición española de las *Historias extraordinarias* que con prólogo crítico-biográfico del Dr. Landa publicó Luis García en Madrid, 1858» (1972: 3).

- DEL CAMPO, Estanislao (1977): «Fausto», en AA.VV., *Poesía Gauchesca* (Prólogo de Ángel Rama y Notas de Jorge Rivera), Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- (1989): «Carta de Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. La Grua», en Estanislao Del Campo, *Fausto. Su prefiguración periodística*, edición, estudio y notas por Ángel J. Battistessa, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.
- FLESCA, Haydée (1970): «Estudio preliminar», en *Antología de literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires.
- FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita (1972): *Un folletinista olvidado: Julio Llanos*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires.
- GOYENA, Pedro (1870a): «Poesías de Estanislao Del Campo», *Revista Argentina*, Tomo VII, Imprenta Americana, Buenos Aires pp. 203-236.
- (1870b): «El señor Del Campo y sus críticos», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 65-72.
- (1870c): «Contestación a la carta del Dr. Wilde», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 267-273.
- (1870d): «Contestación a la segunda carta del Dr. Wilde», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 331-347.
- GUTIÉRREZ, Ricardo (1866), «Carta de Ricardo Gutiérrez», en Estanislao Del Campo, *Fausto*, Buenos Aires, Imprenta Buenos Aires, disponible en <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/fausto/fausto_gutierrez.htm> (Consultado 29/02/2015).
- HERNÁNDEZ, José (1961): «Carta al editor», en *Martín Fierro*, Talleres Gráficos Arsopé, Buenos Aires.
- HIDALGO, Bartolomé (1977): «Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas Mayas de Buenos Aires en 1822», en AA.VV., *Poesía Gauchesca*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- LUDMER, Josefina (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Libros Perfil, Buenos Aires.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1986): «Una aventura del Pollo», en *Misteriosa Buenos Aires*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 288-298.
- PANESI, Jorge, y Susana GARCÍA (2010): «Introducción», en Estanislao Del Campo, *Fausto*, Edición Colihue, Buenos Aires, pp. 19-36.
- RABKIN, Eric (1976): «The Fantastic and Fantasy», en *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, pp. 3-41. <<http://dx.doi.org/10.1515/9781400870790-003>>
- RAMA, Ángel (1977): «Prólogo», AA.VV. *Poesía gauchesca*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- ROJAS, Ricardo (1924): «Capítulo XXII: Estanislao del Campo y su Fausto», en *La literatura argentina. Tomo II: Los Gauchescos*, Librería La Facultad, Buenos Aires, pp. 735-756.
- ROMÁN, Claudia (2003): «La vida color rosao. El Fausto de Estanislao del Campo», en Julio Schwartzman (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Tomo 2, Emecé, Buenos Aires, pp. 59-81.

- S.C. (1866): «Faust», *Correo del domingo*, 2 de septiembre, vol. VI, núm. 140, Imprenta del Siglo, Buenos Aires.
- SCHVARTZMAN, Julio (2013): *Letras gauchas*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (1998): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.
- VERDEVOYE, Paul (1991): «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata» en Enriqueta Morillas Ventura (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 115-126.
- WEINBERG, Félix (1974): «Una etapa poco conocida de la Poesía Gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)», *Revista Iberoamericana*, vol. XL, abril/septiembre, núm. 87-88, pp. 353-391. <<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2898>>
- WILDE, Eduardo (1870a): «Poesías de Estanislao Del Campo», *Revista Argentina*, Tomo VII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 681-694.
- (1870b): «Carta del Dr. Wilde sobre la poesía», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 255-259.
- (1870c): «La poesía. Segunda carta del Dr. Wilde», *Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 321-329.

A NIGHTMARE ON ELM STREET: UNA PESADILLA CULTURAL DE LA QUE ERA DIFÍCIL ESCAPAR

ERIKA TIBURCIO MORENO
erikatiburcio84@hotmail.com
Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 10-06-2015
Aceptado: 05-10-2015



RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar *A Nightmare on Elm Street*, entendiendo dicho filme como un texto cultural que, al igual que otros relatos fílmicos *slasher*, estaba influenciado por el discurso conservador del momento. En esta cinta, las barreras que separan la realidad de la fantasía se difuminan para crear una confusión que impide diferenciar claramente ambos mundos; un hecho que sucedía de manera similar en el mundo real con el asesino en serie, cuya simplificación lo había convertido en un ser de inagotable maldad y deshumanizado. Asimismo, Freddy Krueger, el protagonista de nuestra cinta, reúne una serie de atributos que lo acercan a la realidad del momento, siendo un monstruo aterrador debido a la influencia tan directa que ejercen en él las tensiones y acontecimientos que estaban sucediendo en el país en aquellos momentos.

PALABRAS CLAVE: Cine de terror, monstruo, estudios culturales, Estados Unidos, fantasía/realidad.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze *A Nightmare on Elm Street* from a Cultural Studies perspective, understanding it as a historical source which offers a deeper knowledge of the eighties. In the United States, those years were marked by a conservative discourse that permeated many products of the popular culture, such as horror movies. Nonetheless, *A Nightmare* is different from these other movies. The boundaries between fantasy and reality boundaries were blurred to create confusion in order to

make it impossible to differentiate between the two worlds. Indeed, this was the same thing that happened in the real world with the serial killer, who was simplified, turned into an evil being without any human traits. Likewise, the protagonist Freddy Krueger displays several attributes that turn him in a frightening monster, a representation directly influenced by the historical tensions and events in the country at that time.

KEYWORDS: Horror cinema, monster, cultural studies, United States, fantasy/reality.



1. INTRODUCCIÓN

La década de los ochenta encumbró el cine *slasher* como uno de los más exitosos del momento, lo que desembocó en la sobreexplotación del género hasta provocar una saturación y un agotamiento del mismo. En multitud de ocasiones, los especialistas han considerado estas obras títulos menores que no merecían una atención especial. Este artículo pretende demostrar la necesidad existente de un mayor número de análisis de este tipo de películas por diversos motivos.

El primero de ellos es que las cintas de terror, al igual que las obras literarias, recurren a las ansiedades colectivas del momento histórico en que son producidas para despertar el miedo entre sus seguidores. Con dicho propósito, estos relatos presentan una otredad o monstruosidad que amenaza con destruir la normalidad reinante, cuyas normas y reglas son muy similares al mundo que rodea a los espectadores. Igualmente, el subgénero *slasher* sigue este mismo esquema a través de un grupo de adolescentes, semejantes a los que veían estas películas, y que se ven obligados a enfrentarse a un psicópata cuya monstruosidad y aberración es tal que la única manera de escapar será acabando con él.

Es importante recordar que estas películas cosecharon un éxito hasta entonces impensable para el género. Su triunfo se debió a la aparición de nuevos mercados auxiliares como la televisión por cable o el reproductor de vídeo, así como a unas nuevas tecnologías que permitirían un abaratamiento de costes para un número cada vez mayor de directores y productores noveles que aspiraban a acceder al mundo cinematográfico. No obstante, la popularidad que alcanzó el *slasher* no pasó desapercibida y acabó despertando la

atención de aquellos que lucharon contra su exhibición en los cines (Prince, 2000: 299).

Por tanto, la necesidad de un análisis en profundidad del *slasher*, más allá de lo puramente técnico o anecdótico, se hace evidente tanto por el éxito y la atención que cosechó durante sus años de producción como por la posibilidad de analizar ciertas tensiones experimentadas por los jóvenes americanos como eran la sexualidad, la violencia o la inseguridad, entre otras.

Los límites de extensión de este artículo nos obligan a centrarnos en un único objeto de análisis, por lo que hemos elegido *A Nightmare on Elm Street*, una película realizada por Wes Craven en el año 1984. Este filme apareció en un momento en el cual las películas *slasher* habían saturado el mercado con productos carentes de originalidad en los que abundaban los clichés. *A Nightmare on Elm Street* se convertía en un éxito de taquilla (ganó en 1984 unos 25 millones de dólares) que desembocó en la producción de seis títulos más que vieron la luz en los años venideros y en la venta de *merchandising* de todo tipo, desde juegos de cartas hasta guantes y muñecos (Rockoff, 2002).

Uno de los motivos que explican dicho éxito es lo novedoso de su argumento, ya que mezclaba géneros como el terror y la fantasía, siendo el mundo del sueño (o la pesadilla) el escenario del omnipresente y omnipotente Freddy Krueger, un psicópata capaz de cometer los actos más crueles y sanguinarios sin que nadie pudiera evitarlo. Las razones de construir este tipo de monstruo respondían a la obsesión estadounidense por ver el mal como una especie de criatura que acechaba en cualquier lugar. El villano fue otra de las principales razones por las que esta cinta acabó siendo un título *slasher* de renombre, ya que Freddy Krueger adquiría una individualidad hasta entonces inimaginable (el resto de monstruos tomaban el modelo de Michael Myers fundamentalmente). Dicha particularidad era lograda, por un lado, por un aspecto físico menos mastodóntico, un arma totalmente característica y personal como era el guante con cuchillas y un sentido del humor macabro inexistente hasta el momento y, por otro, por mostrar que su maldad no tenía un motivo claro sino que se originaba mientras que Freddy Krueger vivía. Por último, es importante entender que el argumento escapaba de discursos maniqueos y simplistas a través de un retrato de la clase media (a la cual pertenecen casi todos los personajes excepto Rod) que abarca desde la inocencia hasta la más oscura personalidad, como es el caso de Krueger. Todavía cabe señalar que esta película es destacable en cuanto al tratamiento menos estereotipado de los personajes, evitando asimismo mostrar imágenes con desnudos innecesarios.

En este artículo, lo que se plantea es, por un lado, un análisis histórico y cultural de los elementos que aparecen en la propia película y, por otro, un análisis detallado del monstruo, el cual pone de manifiesto la debilidad de fronteras entre realidad y fantasía, siendo un fiel reflejo de los cambios que se estaban experimentando en la década de los ochenta en Estados Unidos.

2. ENTENDER QUÉ ES UNA PELÍCULA *SLASHER*

La década de los ochenta impulsó el estreno de títulos como *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean Cunningham, 1980), *The Slumber Party Massacre* (Amy Holden Jones, 1982) o *Campamento sangriento* (*Sleepaway Camp*, Robert Hiltzik, 1983), entre otros. Todos ellos responden a la categoría de *slasher*, cuyos orígenes parecen remontarse a *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), la cinta que sirvió como modelo para otras posteriores y que ensalzó a Michael Myers como uno de los principales monstruos de este subgénero. En los últimos años, se ha empezado a reconocer la influencia del *giallo* italiano y sus películas con asesinos de guantes negros, por un lado, y de una película de origen canadiense, *Black Christmas* (Bob Clark, 1974), por otro. Tras el estreno de *Halloween*, habría que esperar aún dos años más para que llegara otro título fundamental dentro del género, *Friday the 13th*, el cual habría sido el responsable de explotar la fórmula hasta sus más sangrientas consecuencias. A partir de este momento, empezaron a aparecer muchas producciones, de dudosa calidad muchas de ellas, que buscaban imitar a los grandes éxitos *slasher* para obtener beneficios similares a los que habían obtenido *Halloween* o *Friday the 13th*. La aparición cada vez mayor de películas como *La casa de los horrores* (*The Funhouse*, Tobe Hooper, 1981), *Sleepaway Camp* (Robert Hiltzik, 1983) o *April Fool's Day* (Fred Walton, 1986) concluyó en el agotamiento de la fórmula, mediante argumentos cada vez más simplistas e imágenes menos impactantes, y en su decadencia hacia el año 1986.

Tras estas pinceladas de la historia del género, pasaremos a tratar de lo que es exactamente una película *slasher*. Todo título de este tipo requiere de la presencia de tres elementos fundamentales: una localización característica, un siniestro asesino en serie y un grupo de jóvenes adolescentes (Nowell, 2011: 20).

La localización característica siempre va a ser un lugar conocido y familiar para el público adolescente como es una casa, un colegio o un campamento. La sensación de seguridad que poseen los jóvenes de esos años es puesta en duda en estas historias de horror, cuyo principal objetivo es avivar

el miedo en esa audiencia y convertir dichos parajes en lugares de asfixiante inseguridad.

El segundo elemento en escena es el propio grupo de jóvenes adolescentes, quienes se convierten en la presa principal de un asesino en serie despiadado. En líneas generales, estos jóvenes pasan su tiempo libre cometiendo actos considerados indecentes en los años ochenta como, por ejemplo, el consumo de drogas o el sexo prematrimonial. De esta manera, el *serial killer* acechará y asesinará a cada uno de los protagonistas de estas escenas, lo que alertará de la existencia del monstruo al resto de jóvenes, quienes deberán enfrentarse a él sin ningún tipo de ayuda por parte de las autoridades (Shary, 2002: 140, 145-146). Uno de ellos, generalmente una de las chicas, mostrará un comportamiento más recatado y más observador con su alrededor, siendo la primera en darse cuenta de lo que sucede. Dicha figura es conocida con el seudónimo de *Final Girl* quien, como bien se intuye, es aquel personaje que consigue resistir a la pesadilla. Ciertos autores como Carol Clover argumentan que la principal razón por la que esta adolescente consigue sobrevivir es por la existencia de un vínculo con el asesino fundamentado en la represión sexual (Jancovich, 2002: 81).

Por último, el villano es el tercer elemento que siempre debe estar presente en estos filmes y que debe reunir igualmente unas características similares. Un *serial killer slasher* siempre poseerá una serie de rasgos como la capacidad de sobrevivir a pesar de las veces que los protagonistas creen que han acabado con su existencia. La sobrenaturalidad, que reside en esa sobrehumanidad de su figura (Dika, 1990), dificulta enormemente su derrota absoluta, lo que provoca su vuelta a la vida en infinitud de ocasiones. Casi todos estos monstruos presentan un aspecto similar, haciéndose reconocibles a simple vista gracias a la máscara (que en la mayoría de los casos llevan), a la vestimenta y a su arma distintiva. De esta manera, la ocultación de la cara del asesino en serie con una máscara representó, en los años ochenta, la deshumanización del asesino en serie y le convirtió en un monstruo totalmente carente de cualquier tipo de moral y con unas habilidades sobrehumanas que difuminan los límites entre la realidad y la fantasía. Así, el monstruo se presenta como un imposible ante el mundo real ya que, por un parte, representa la maldad pura e inexplicable y, por otra, sus características le alejan de una humanidad que inicialmente podría haber desarrollado (Wood, 1986: 192). Lo que inquieta en este tipo de películas es que un ser aparentemente humano escape a las explicaciones racionales y tenga la capacidad, además, de aniquilar el mundo conocido a través de la sangre.

La deshumanización y envilecimiento del asesino en serie que se produjo en el subgénero *slasher* era un reflejo de lo que estaba sucediendo en Estados Unidos con el asesino en serie. Desde finales de los años setenta, el descontento con los gobiernos anteriores y el incremento de problemas sociales como era el empobrecimiento cada vez mayor, el aumento de la violencia y la delincuencia, trajeron una transformación en la opinión pública. Poco a poco, la política fue acercándose a posturas cada vez más cercanas al cristianismo conservador, lo que se vio reflejado en un maniqueísmo que presentaba dichos problemas como las consecuencias divinas del bien y el mal. El asesino en serie fue modelándose en los discursos y en los medios de comunicación, como un ser maligno desprovisto de cualquier tipo de humanidad (Jenkins, 1996: 81-83). Así, se utilizaba la figura del *serial killer* como uno de los nefastos resultados de la degeneración moral que había sufrido Estados Unidos en las últimas décadas a causa de la excesiva permisividad ante los movimientos sociales como el feminismo o la lucha estudiantil

Por tanto, el cada vez mayor envilecimiento de este tipo de asesinos lo elevó a la categoría de mito y, con ello, acabó dotando a estas personas/criaturas de características similares a los villanos de cuentos tradicionales: primitivismo, asalto sexual, canibalismo, etc. Es evidente que, cuando uno se acerca al subgénero que aquí se trata, las películas están plagadas de este tipo de imágenes y que, con ellas, se reforzó la imagen mítica del asesino en serie hasta tal punto que la mentalidad colectiva acabó confundiendo ficción y realidad.

3. CONTEXTO HISTÓRICO-FÍLMICO DE *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (WES CRAVEN, 1984)

Wes Craven, nacido en Cleveland el 2 de agosto de 1939, había dirigido ya varias películas de género como *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, 1972), *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, 1977) o *Bendición mortal* (*Deadly Blessing*, 1981). La idea de esta película surgió a raíz de haber leído varias noticias que aparecieron en *Los Angeles Times* relacionadas con extrañas muertes que sucedían mientras las víctimas estaban durmiendo.

Jugando con la memoria histórica, el propio título, *A Nightmare on Elm Street*, hacía referencia a un acontecimiento traumático para toda la nación: el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, quien fue asesinado en una calle con el mismo nombre.

The murder of John F. Kennedy still haunts the American soul. It has become a symbol of the country's thwarted promise, of former greatness overthrown, of the American dream in decline. No other president since Franklin Roosevelt has embodied so fully the promise of national excellence, to use a favorite Kennedy phrase. No other postwar president has inspired so many people with such hope, whether or not it was justified; and none seems likely to do so in the near future. Even Kennedy's critics have to admit that things haven't been the same since he died (Lasch, 1983: 32).

Por su parte, New Line Cinema es una productora y distribuidora que fue fundada por Robert Shaye en el año 1967. Previamente a la producción de *A Nightmare...*, New Line estaba casi en la quiebra como resultado de una crisis general que estaba afectando a la industria del cine por razones como la aparición de mercados subsidiarios entre los que se encontraba el vídeo. Fue la desesperación lo que llevó a Shaye a apostar por la idea de Craven y producir la película. En un último intento por hacer reflotar a la compañía y ante la incapacidad de encontrar una distribuidora, New Line Cinema se encargaría también de la distribución. El rápido éxito económico que alcanzó la película permitió salvar a la productora, ya que de una inversión de 1.800.000 dólares se obtuvieron unos beneficios de 25.504.513 dólares en taquilla.

En aquellos momentos, el terror y la fantasía tenían gran visibilidad, sobre todo aquellas que eran muy violentas como *Maniac* (William Lustig, 1980). Tal éxito tenía el género de terror que incluso directores respetados como Stanley Kubrick se acercaron a él, ofreciendo títulos que mostraban excelentes posibilidades como *El resplandor* (*The Shining*, 1980). *A Nightmare on Elm Street* fue otro de los títulos que demostró una gran maestría a la hora de contar una historia que había sido tantas veces contada.

4. *A NIGHTMARE ON ELM STREET*: LA REPRESENTACIÓN DE UNA REALIDAD

A Nightmare on Elm Street, al igual que otros productos culturales, está impregnado del propio contexto histórico. Por ello, comenzaremos analizando esta película con dos elementos que conectan directamente esta obra con su realidad histórica: el espacio en el que desarrolla la película y los personajes que protagonizan el relato.

El primero de ellos, el espacio donde se desarrolla la historia, está compuesto por lugares cercanos y conocidos por los adolescentes que asistían a las salas de cine en Estados Unidos. El terreno principal donde transcurre toda la historia es el área residencial en torno a Elm Street. La rápida identifi-

cación con el barrio se debe a que la clase media blanca, como consecuencia del traslado a las ciudades de la inmigración rural pobre, negra en su mayoría, se había marchado a las áreas residenciales en las afueras de la ciudad. A pesar de las ilusiones depositadas en las ciudades, estos nuevos habitantes no consiguieron mejorar su situación, y lo que es más, acabó empeorando debido a su condición endémica de pobreza, Poco a poco, la delincuencia en las ciudades vino acompañada de una gran facilidad para conseguir armas y drogas (Jones, 1995: 529).

Paulatinamente, se fue creando un mapa geográfico y mental según el cual la seguridad residía en las áreas residenciales, lo que se convirtió en un efecto llamada para aquellos miembros de la clase media que querían alejarse del ocaso de la ciudad. A pesar de ello, la sensación de inseguridad acabaría extendiéndose a ese paraíso urbano, ya que los delitos, las drogas y lo moralmente impropio empezaron a afectar a todos los rincones. Al mismo tiempo, casos como el John Wayne Gacy (1942-1994) o la movilidad anónima por todo el país revelaron el hecho de que el asesino en serie también podía acechar y vivir en estos parajes. Por ello, para los estadounidenses de aquellos años, la posibilidad de que un barrio como Elm Street pudiera tornarse peligroso y esconder los más oscuros secretos era perfectamente creíble. De hecho, la inseguridad omnipresente era un tema que Craven había explorado previamente en otras películas. En el caso de *A Nightmare on Elm Street*, aunque el tema está presente a lo largo de la película, el ejemplo más representativo es la muerte de Rod, la cual se produce cuando él está encerrado en un calabozo. A pesar de estar rodeado de policías que velan por la seguridad, Rod no podrá escapar de las garras de Freddy, un monstruo imparable y voraz.

El segundo elemento de análisis son los personajes, quienes en su mayoría representan a la clase media, un grupo social que ya había captado la atención del director en obras anteriores como *The Last House on the Left*. A través de las distintas familias, Wes Craven retrata los dos grandes subgrupos que formaban estas: los adultos y los adolescentes. Ambos grupos, pese a representar la normalidad, en cierto modo, son subculturas radicalmente opuestas. Por un lado, los adultos representan el orden y las reglas de un mundo que parece estar sufriendo, al igual que en la realidad de los Estados Unidos de finales de los setenta, una grave crisis de valores. El modelo nuclear de madre, padre e hijos conviviendo en la misma casa estaba desapareciendo progresivamente en favor de otros modelos totalmente nuevos como la cohabitación, las parejas homosexuales o las familias monoparentales, entre otros. De hecho, la diversidad del modelo familiar se produjo gracias a la introduc-

ción de las ideas feministas en la sociedad americana. Con ello, terrenos como el espacio laboral dejaron de ser exclusivamente masculinos y se convirtieron en alternativas para la mujer en cuanto a la supervivencia o el deseo de independencia. La mayor igualdad también trajo mayores tasas de divorcio y su representación de estas personas en los medios era también cada vez mayor. En *A Nightmare...*, los propios padres de la protagonista, Marge y Donald Thompson, están divorciados, lo que hace que Nancy tenga que vivir con su madre. Nancy es una adolescente que vive una vida normal en Elm Street. A través de extraños sueños, sus amigos irán siendo eliminados por Freddy Krueger, por lo que Nancy deberá enfrentarse sola con él para sobrevivir. Esa falta de autoridades protectoras es una característica propia del género, aunque en esta cinta no solo no recibirá ninguna ayuda por parte de los adultos, sino que además únicamente encontrará dificultades para averiguar quién es Fred Krueger.

Como se puede intuir, el alejamiento de adultos y adolescentes impedía que los primeros fueran capaces de cubrir satisfactoriamente las necesidades de sus descendientes, ante lo cual los jóvenes se rebelaron culturalmente contra sus progenitores, a quienes consideraban excesivamente autoritarios y abusivos (Degraffenreid, 2011: 961-962). El mejor ejemplo de padres disfuncionales es la madre de Nancy; una mujer divorciada que vive con su hija adolescente y que se ve obligada a sumirse en el alcohol para hacer frente a sus problemas. De esta manera, el modelo de conducta falta por la incapacidad de proteger a sus hijos de un mundo hostil, donde la maldad y las tentaciones parecen encontrarse en cada esquina. El rechazo de los adolescentes hacia la cultura dominante los convierte en una forma de otredad que se manifiesta, a su vez, en un acercamiento hacia un monstruo capaz de destruir a la cultura dominante (Gill, 2002).

La sexualidad es otro elemento clave en cualquier película *slasher* pero, a diferencia de otros títulos, esta cinta deja entrever que todos los jóvenes que aparecen son sexualmente activos, incluida la *final girl* que solía presentarse como ejemplo de moralidad puritana. En el caso de Nancy, podemos observar como Glen, su novio, tiene facilidad de acceso a su habitación a través de la ventana de su habitación. De hecho, cuando Rod aparece de improvisto en casa de Tina, con quien acaba manteniendo relaciones sexuales, Nancy y Glen comienzan a besarse hasta que Nancy dice «Glen, not now, we're here for Tina now, not for ourselves» (00:10:32).

El individualismo es otro atributo que caracteriza a estos adolescentes. Las habitaciones de los protagonistas son el mejor ejemplo de ello, puesto que

duermen en habitaciones separadas y poseen televisión y teléfono dentro de ellas, permitiéndoles una mayor independencia. Desde el punto de vista histórico, debemos tener en cuenta que los ochenta fueron los años del walkman y sus cascos, de la televisión por cable y su mayor número de canales que permitían mayor libertad de elección así como de aislamiento. En la película se puede observar también que Glen puede aislarse del mundo viendo el concurso de Miss América Desnuda con los cascos puestos (01:01:00).

Volviendo a los adultos, uno de los rasgos fundamentales que Wes Craven atribuye es la enorme hipocresía que los caracteriza. En la película, con el descubrimiento de que Fred Krueger era un abusador y asesino de niños, también se revela que, como consecuencia de no haber sido culpado de estos delitos por falta de pruebas, fueron los padres del barrio los que acabaron con él, quemándole hasta la muerte en su propia fábrica de calderas. Como se puede intuir, al ser ciudadanos respetables, este acto tan atroz evidencia que, por un lado, no tuvo ningún tipo de repercusión y, por otro, los presenta como unas personas capaces de cometer un acto tan atroz como el propio psicópata. La misma idea se enfatiza a lo largo de la película, a través de otros dos elementos. El primero de ellos es que, tras contarle la historia a Nancy, su madre saca de la caldera el guante con cuchillas que usaba Fred Krueger en vida a modo de trofeo. El segundo elemento es la propia venganza de Fred Krueger, quien se convierte en un villano capaz de actuar en los sueños, lo que le permite actuar sin ser detectado. Con ello, Wes Craven vuelve a defender que la violencia no se enfrenta con violencia, pues las consecuencias serán irreparables y no resolverán nada.

5. FREDDY KRUEGER: EL MONSTRUO CAPAZ DE ENTRAR EN TUS SUEÑOS

Desde el primer momento de metraje, Wes Craven juega cinematográficamente con la ambigüedad de si lo que se ve sucede en el mundo real o en el mundo del sueño. Una de las razones de dicha confusión es porque las localizaciones donde transcurre toda la acción se corresponden con espacios realistas. Tal artificio llegará incluso a la escena final en la que parece que Nancy ha recuperado a sus amigos y a su madre, cuando en realidad es otra pesadilla orquestada por Fred Krueger. La existencia de este conlleva que las reglas del mundo real queden alteradas y que las barreras del sueño y la realidad se fusionen. Ello permite que, aunque Fred Krueger actúe y asesine en sueños, sus actos tengan consecuencias más allá de este mundo y aquellos jóvenes que sufran una muerte dentro del reino onírico fallezcan realmente.

Retomando los conceptos de normalidad y monstruosidad, es evidente que Wes Craven ha utilizado la realidad y las pesadillas como localizaciones donde ambos conceptos residirían, en un principio, separadamente, de tal manera que el mundo real es el mundo de lo seguro, de las normas y del orden mientras que el mundo de los sueños es el lugar para la monstruosidad, lo desviado y lo reprimido. Este último es, por tanto, aquel lugar donde el individuo esconde sus deseos más profundos. Para evitar que lo reprimido sea exteriorizado, el *Bogeyman* es utilizado como instrumento de castigo ante malos comportamientos por parte de los niños (Pezzulo, 2014: 908-909). En *A Nightmare...* Freddy Krueger encarna a ese *Bogeyman* para castigar los malos comportamientos de los jóvenes, por un lado, y a sus padres con las muertes de sus queridos hijos, por otro. Por tanto, Craven toma una figura del imaginario colectivo como es el *Bogeyman* y lo utiliza con diversos objetivos. Por un lado, Freddy Krueger, el *Bogeyman*, personifica la sensación de inseguridad que imperaba en Estados Unidos durante la década de los ochenta. El filme, por otro, toma esa figura que los padres utilizan para reprimir comportamientos no adecuados en sus hijos, lo vuelve real y lo utiliza como una condena hacia unos progenitores verdaderamente hipócritas que no han sido castigados pese a que las normas dicten lo contrario.

Según se avanza en el metraje, el mundo de Freddy irá dominando al mundo real y adaptándolo a las normas que él dicta. A través del progresivo dominio del mundo de Freddy sobre el mundo real, la película jugará con un factor fundamental dentro del género de terror:

The unsettling sense of intrusion it creates, the feeling that the veil that separates normality from abnormality, the familiar from the unknown, has been insidiously penetrated somehow, allowing the two worlds to merge into an aberrant and terrifying new reality —a nightmare (Rathgeb, 1991: 36).

Hay una escena que ejemplifica de manera muy gráfica esta idea. En el minuto 01:06:20, cuando Nancy está intentando llamar a Glen para que no se duerma, recibe una llamada donde se escucha el sonido de unas cuchillas. Rápidamente, arranca el cable del teléfono porque sabe quién es, pero, al poco tiempo, vuelve a sonar, y cuando lo coge, se oye una voz que dice, «I'm your boyfriend now, Nancy». Así, el director busca despertar varias incógnitas en la audiencia: o bien la posibilidad de que Nancy haya estado dormida todo el tiempo y Freddy lo único que esté haciendo con ella es jugar a su antojo, o bien la realidad que conocía Nancy ya no existe y Freddy se está adueñando de ella. Consecuentemente, lo que habría sido entendido como realidad, sería

una pesadilla y «the nightmare is reality, it is only Krueger's world, Bogyland, that truly exists. This [would have] been a nightmare on Elm Street, not eight separate nightmares intruding into a single reality. There [would be], in fact, no reality at all beyond the nightmare» (Rathgeb, 1991: 43). De esta manera, lo fantástico se convierte en algo terrorífico ante la posibilidad de que, en caso de ser una pesadilla solamente, la otredad habría derrotado a la normalidad y esa normalidad sería únicamente una ilusión.

El propio título de la película, *A Nightmare on Elm Street*, incide de nuevo en esa duda que comentábamos en el párrafo anterior de si, en realidad, lo que se ha presenciado en la película ha sido una única pesadilla en lugar de ocho diferenciadas. La posibilidad de que toda la película sea una única pesadilla de Nancy nos obliga a relacionarlo igualmente con el contexto histórico de aquellos momentos: Estados Unidos en los ochenta estaba inmerso en una crisis económica y social donde las drogas, el sexo prematrimonial y los prejuicios de clase, raciales y sociales se habían convertido en situaciones al mismo tiempo tentativas y peligrosas para los hijos adolescentes de unos padres que temían por ellos y que se veían incapaces de hacer nada para evitarlo (Heba, 1995: 115).

Como hemos afirmado previamente, una película no puede escapar a su contexto y, por tanto, en el caso de *A Nightmare...*, la amenaza de Freddy Krueger y de todo lo que representa sería la configuración fantástica de ese miedo latente en una sociedad cada vez más insegura. La posibilidad de que Freddy consiga dominar ambos mundos e imponer sus reglas es similar a la posibilidad de que las drogas, la delincuencia o el sexo pudieran acabar con la estabilidad social y moral. Ese miedo había dado como resultado la elección como presidente de Ronald Reagan (1981-1989), cuyo triunfo radicó en la confianza que despertaba en parte de un electorado afectado por la crisis y que veía en él un restaurador de «verdadera y buena» América (Kallen, 1999). A través de una retórica pesimista y decadente, la situación era descrita como el resultado de una América que había perdido su identidad en favor de unos cambios que habían desvirtuado la «ciudad sobre la comuna». Para demostrar a su electorado la «verdad» de sus palabras, Reagan decidió buscar monstruos fuera y dentro de casa: comunistas en el exterior y *serial killers* en el interior.

Los actos cometidos por figuras como la de Ed Gein, Ted Bundy, Henry Lee Lucas o David Berkowitz causaron tal impacto en la sociedad que, progresivamente, esta prestaba más atención a estos personajes mediante espacios televisivos más largos, sobre todo, desde finales de los setenta. El conser-

vadurismo imperante convirtió a estas personas en individuos monstruosos, esclavos de su desviación moral y su infinita maldad. No obstante, con este discurso sesgado se obviaban todo tipo de explicaciones sociales, lo que finalizó con la deshumanización del asesino en serie, como hemos explicado anteriormente. Como afirma Jenkins (1996: 78), «it involves a war by representatives of normal society against semi-human criminal monsters, a conflict of heroes and villains, in which the only hope of achieving victory lies in entrusting adequate resources to those agencies with the expertise and commitment to undertake combat on our behalf».

En general, el cine, y sobre todo el género de terror, definía a los asesinos en serie como seres realmente conscientes de sus actos, sádicos, solitarios e imparables, cuyo objetivo era la gratificación sexual. A finales de la década de los setenta, el *serial killer* se convirtió en un «monstruo humano», es decir, un ser que lo único humano que poseía era la apariencia y, por tanto, como todo monstruo, debía ser exterminado para evitar que la normalidad y el orden fueran puestos en peligro.

Since we have radically divorced ourselves from him [serial killer], his person and his space become radically fictitious. The more we fantasize about him without acknowledging that we are separated by nothing but genre conventions, the more we close the gap between him and ourselves. In thinking about him, we are left with ideological constructs reflecting, articulating, sustaining, and exorcizing the preoccupations and fears that run through our culture. In the process, the serial killer narrative disambiguates and objectifies; it gives definitive shape to our latent and half-glimpsed obsessions and bring us face to face with them as object out in the real world (Hanke, 1998: 182).

En *A Nightmare on Elm Street*, el monstruo humano es personificado en la figura de Freddy Krueger, un asesino sádico, aberrante y abyecto, cuyo humor macabro y aspecto desagradable inciden en lo horrible de su existencia. En vida, Fred Krueger disfrutaba asesinando y abusando de niños del vecindario y, tras su muerte, consiguió dominar a su antojo el mundo de los sueños y seguir jugando con esos jóvenes que estaban dejando atrás a la niñez.

En el año 1983 tuvo lugar una noticia que conmocionó a toda la nación y que fue conocida como el caso McMartin. En la guardería de esta familia, hubo un profesor que fue acusado de abusar de uno de los niños, aunque no tuvo ningún castigo por falta de pruebas. Para evitar otros casos similares en el centro, la policía escribió una carta a varias familias para indagar si había sucedido algo parecido con sus hijos y descubrió que la mayoría de ellos ha-

bían sufrido algún tipo de abuso. Ante este hecho, la policía llegó a la conclusión de que casi la totalidad de los trabajadores del centro habían estado implicada. Mientras que acontecía todo lo relatado, los medios de comunicación expandieron la idea de que el abuso sexual estaba realmente vinculado a la zoofilia o a los ritos satánicos. El pánico cundió entre los padres de la nación, que temían por sus hijos y ante la posibilidad de que estos sufrieran la misma suerte que los niños del caso McMartin. En medio de toda esta psicosis nació Freddy Krueger, quien encarna a un asesino y abusador de niños. Robert Englund describe a su personaje en el documental *Never Sleep Again: The Elm Street's Legacy* como alguien:

in those teenage girl's bedrooms, he's in their bed with them. He's in their dreams with them, and that's about as much as you could, every hope to violate anyone. That's more of a violation than rape and so I think of that, in an itself, is one of the great hooks to *A Nightmare on Elm Street*.

Es evidente que, con un caso tan impactante como el que acabamos de citar, la sexualidad desviada de Freddy debía ser retratada de manera sutil para no herir sensibilidades entre la audiencia. Por ello, algunas escenas dejan intuir la verdadera naturaleza de Freddy Krueger. En el minuto 00:31:40, Nancy está dándose un baño relajante mientras se va quedando dormida y tararea una nana que ya había sido escuchada al principio de la película: «one, two, Freddy's coming for you / three, four, better lock your door / five, six, grab your crucifix, / seven, eight, better stay up late / nine, ten, never sleep again». En el momento en que Nancy se queda dormida, el guante de Freddy, que surge del interior de la bañera, agarra a la joven por el sexo y la arrastra hacia el fondo con la intención de ahogarla. Obviamente, tanto la forma de arrastrarla como el hecho de que se encuentre en un lugar totalmente inundado y del que sea difícil salir son una alegoría a los deseos de violación de Krueger.

Aparte de esta escena que acabamos de comentar, la nana aparece en la primera parte de la película, cuando teóricamente habría finalizado el primer sueño, y en los últimos segundos de metraje. Como bien es sabido, una nana es una canción para dormir a los niños, cuya función es «warning of the danger of the Bogeyman» (Shimabukuro, 2014: 56). La nana de Freddy cumple esta misma función de aviso del peligro que está por llegar, aunque la letra incide en no dormir para lograr escapar. En cierta manera, la propia contradicción de que una nana transmita advertencias para no dormir sería una metáfora en sí misma de la imposibilidad de escapar tanto de este monstruo ficticio como de un mundo donde los monstruos reales, entendidos

como abusadores de niños, existían y podían acechar en cada esquina. Aunque la canción sobre Freddy tiene la melodía característica de una nana, realmente es una canción para saltar a la comba. Las imágenes de las niñas saltando y el hecho de que Tina y Nancy la recuerden de su niñez son las formas que tiene el director de hacer una regresión hacia la infancia. Las niñas aparecen con vestidos blancos, cuyo color es el símbolo de pureza y, por tanto, de inocencia. Esa inocencia, como bien reza la letra de la nana, es arrebatada por Freddy Krueger quien, tanto en vida como en muerte, acaba con estos seres tan puros. Con ello, el director retoma la idea de inseguridad presente en el mundo de la realidad y en el mundo de los sueños, ya que en el mundo de los sueños es el individuo aislado el que debe enfrentarse a los peores demonios (Nasr, 2012).

Pasando a otro de los temas tratados, encontramos que el despertar sexual de los jóvenes es explicado como un proceso doloroso pero inevitable. La inocencia sexual está simbolizada por la oveja y por la imagen de Tina vestida con un camisón blanco. De acuerdo con DeGraffenreid, la mezcla de estas dos imágenes, atendiendo a la iconografía cristiana, vendrían a representar el sacrificio de la virginidad. Desde este punto de vista, la oveja representa el sacrificio (DeGraffenreid, 2011). En este caso, el despertar sexual no se describe como algo placentero debido a que no respondería a los deseos de los jóvenes sino a la salvaje violación de un sádico abusador y asesino de niños. De hecho, es ese salvajismo de Freddy Krueger lo que genera auténtico pavor. Es importante entender que la monstruosidad se caracteriza por representar aquello de lo que la sociedad no se atreve a hablar porque está considerado como un tabú. Dichos tabúes están muy ligados a lo que la sociedad civilizada considera como actos salvajes como el asesinato, la violación, el canibalismo... Freddy Krueger, como ya ha sido comentado, disfruta con los dos primeros actos y consigue un mayor grado de barbarie gracias a su guante con cuchillas. Esta herramienta se convierte en una parte más de su cuerpo, como si de una garra de animal se tratara, acentuando y visibilizando aún más su ferocidad. Rod Lane describe su guante como «four razors cutting her [Tina] at the same time... But invisible» (00:30:30).

La posibilidad de que esta otredad salvaje y brutal logre vencer a la normalidad lleva consigo un discurso apocalíptico. «If the monster is not recognized, it will destroy the entire known world with the force of its fury» (Trencansky, 2001: 70). En el caso de Freddy Krueger, la imposibilidad de su existencia genera que ni padres ni autoridades crean en la existencia de un ser tan monstruoso y aberrante. De esta manera, las advertencias de los hijos son desoídas

por sus progenitores, quienes entienden que sus desvaríos son causados por el trauma de los asesinatos y por la falta de sueño. La actitud de los padres de Nancy expresa muy bien esa negación ya que, cuando Nancy les describe cómo va vestido y cómo es, e incluso cuando les dice su nombre, ellos se niegan a creer a su hija. Con ello, el director enfrenta a estos padres, representantes del mundo lógico y racional, ante la posibilidad de que exista un imposible. Con el objetivo de descartar cualquier tipo de explicación sobrenatural, la madre de Nancy decide llevar a su hija a una clínica del sueño para que los médicos, portadores de la verdad científica y racional, le expliquen lo que está sucediendo con su descendiente. A pesar de que Nancy se despierta gritando, con una herida en su brazo, un mechón blanco y el sombrero de Freddy, el empeño de la madre por negar la existencia de lo fantástico hace que siga pensando que es la falta de sueño lo que provoca los problemas mentales en su hija. La obstinación de los adultos provoca la indefensión de unos hijos que deberán enfrentarse solos al *Bogeyman*. Ante este obstáculo, los hijos se verán obligados a desobedecer a sus progenitores y negarse a dormir utilizando cualquier medio que esté a su alcance. Las muertes de Tina, Rod y Glen dejarán a Nancy como *Final Girl* o la chica que sobrevive. Según Isabel Santaularia, esta figura puede ser definida como «las chicas que sobreviven al monstruo son más inteligentes y astutas que sus compañeros y, por lo tanto, se dan cuenta antes de que los incidentes aparentemente inofensivos no lo son (...) No esperan a ser rescatadas» (2009: 145). Con base a esta descripción, Tina, que es la primera que se da cuenta de la existencia del *Bogeyman*, podría haber sido la que encarnase a la *Final Girl*, pero tras su muerte, Nancy será la que sobreviva y la que personifique dicha figura. Este personaje se caracteriza también por otro elemento:

It is the paradox of these films that the heroines must recognize the source of the monster to defeat it —identify with it and accept its rebellion, but realize that it too is a product of disciplinary power and must be defeated (...) For the 1980s slasher, the heroines cannot drive the narrative forward, or be the authors of their own fates, without recognizing the lack of boundary between themselves and their monsters and their own complicity, as part of society, in its creation (Trencansky, 2001: 71).

Estas supervivientes han sido objeto de un largo debate por parte de bastantes críticos como es el caso de Vera Dika, quien considera a la heroína como «masculina», diferenciada de sus congéneres femeninos, por lo que niega una visión feminista de esta figura (Dika, 1990: 54, 55). Ante tal afirmación, Isabel Pinedo responde afirmando que el horror se caracteriza por la transgre-

sión de barreras, tanto masculinas como femeninas, consiguiendo romper con la categorización binaria de los roles de género (Pinedo, 1997: 83, 84). La individualidad de Nancy con respecto a otras protagonistas como Laurie Strode (*Halloween*) se evidencia en su capacidad para atacar, en lugar de defenderse únicamente, y en su capacidad de enfrentar al monstruo y quitarle su poder:

NANCY: It's too late, Krueger. I know the secret now. This is just a dream. You're not alive. This whole thing is just a dream. I want my mother and friends again.

FREDDY: You what?

NANCY: I take back every bit of energy I gave you. You're nothing! You're shit!
(*A Nightmare on Elm Street*, 01:26:44)

Generalmente se suele afirmar que la *Final Girl* representa el reverso del monstruo y que la relación entre monstruo y heroína está basada en la común represión sexual. En el caso de Nancy y Freddy, el vínculo no responde exactamente a la misma naturaleza ya que Nancy es una joven activa sexualmente y Freddy es un monstruo que tiene la sexualidad desviada de la que hemos hablado previamente. Es posible afirmar que su relación está imbuida de una sexualidad implícita ya que los lugares de encuentro están asociados con prácticas eróticas. En el mundo físico, Freddy siempre aparece en la cama de sus víctimas, tumbado al lado de ellas u observándolas en su habitación, y en el mundo de los sueños, es una figura omnisciente que conoce cada uno de los deseos más ocultos de los jóvenes. La posibilidad de que Freddy sea capaz de jugar con dichos deseos y sacarlos a la luz supone el debilitamiento de una normalidad que está asociada a la represión de los deseos. Por tanto, la única manera de derrotar al villano es llevarle al mundo de la realidad y enfrentarse con la racionalidad y la ciencia, que es lo máspreciado que posee la normalidad (civilización). Por ello, las propias características de Nancy como una mujer fuerte y capaz de enfrentarse al monstruo a través del conocimiento que va adquiriendo sobre él la convierten en la rival ideal. Habría que mencionar que, desde el punto de vista histórico, nos encontramos ante la representación de un tipo de mujer mucho más preparada y luchadora, cuyos rasgos evidencian la gran influencia que el feminismo había tenido sobre la mujer y su consideración como una mujer mucho más independiente y más igual al hombre.

6. CONCLUSIONES: NEVER SLEEP AGAIN

En este artículo hemos analizado *A Nightmare on Elm Street* como un producto cultural de los años ochenta, una década dominada por el conservadurismo cristiano y extremista de Reagan que convirtió al asesino en serie en un monstruo vil y despiadado que debía ser destruido. Se trataba de una herramienta de lección moral para una población que se consideraba desviada de los valores tradicionales americanos.

El caso de nuestro objeto de estudio reúne una serie de características que lo diferencian de muchos títulos del subgénero y lo convierten en una obra digna de ser estudiada desde un punto de vista cultural. Por un lado, la película abusa menos de la desnudez de los personajes femeninos y estos muestran cierta inteligencia en la mayor parte de los casos. Por otro lado, Wes Craven busca despertar el horror a través de la intrusión de lo fantástico, encarnado por Freddy Krueger, en el mundo de la normalidad. El mundo del sueño y el inconsciente se convierten en una pesadilla de la que parece imposible escapar. El maestro que orquestará todo será Freddy Krueger, un villano con una personalidad arrolladora, cuya aberración residirá en su capacidad de disfrutar con el asesinato de niños. Tras su muerte, esta criatura será capaz de seguir saciando sus deseos en el mundo de las pesadillas, donde tendrá un poder absoluto. No sólo sus actos significan la aniquilación de la inocencia infantil sino que además representan miedos muy reales como la posibilidad de que unos hijos tuvieran que verse afectados por los vicios que estaban asolando a Estados Unidos.

BIBLIOGRAFÍA

- AAMODT, M. G. (2013): «Serial Killer Statistics», disponible en <http://skdb.fgcu.edu/public/Serial%20Killer%20Statistics%20SEP2014.pdf>
- CLOVER, Carol J. (1992): *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
<<http://dx.doi.org/10.1515/9781400866113>>
- DEGRAFFENREID, L. J. (2011): «What Can You Do in Your Dreams? Slasher Cinema as Youth Empowerment», *The Journal of Popular Culture*, 44 (5), pp. 954-969. <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00882.x>>
- DIKA, Vera (1990): *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*, Farleigh Dikison University Press, Madison.
- GELDER, Ken (ed.) (2000): *The Horror Reader*, Routledge, Londres.

- GILL, Pat (2002): «The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family», *Journal of Film and Video*, 54 (4), pp. 16-30.
- GROSS, Louis S. (1989): *Redefining the American Gothic. From Wieland to Day of the Dead*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- HANTKE, Steffen (1998): «“The Kingdom of the Unimaginable”: The Construction of Social Space and the Fantasy of Privacy in Serial Killer Narratives», *Literature/Film Quarterly*, 26 (3), pp. 178-195.
- HEBA, Gary (1995): «Everyday Nightmares: The Rhetoric of Social Horror in the *Nightmare on Elm Street* Series», *Journal of Popular Film and Television*, 23 (3), pp. 106-115. <<http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1995.9943696>>
- JANCOVICH, Mark (ed.) (2002): *Horror. The Film Reader*, Routledge, Nueva York.
- JENKINS, Philip (1996): *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, Hawthorne.
- JONES, Maldwyn A. (1995): *Historia de Estados Unidos. 1607-1992*, Cátedra, Madrid.
- KALLEN, Stuart A (1999): *A Cultural History of the United States through the Decades*, Lucent Books, San Diego.
- KENDRICK, James (2009): «Razors in the Dreamscape: Revisiting *A Nightmare on Elm Street* and the Slasher Film», *Film Criticism*, 33 (3), pp. 17-33.
- LASCH, Christopher (1983): «The life of Kennedy's death», *Harper*, 267, pp. 32-40.
- MUIR, John K. (2004): *Wes Craven. The Art of Horror*, McFarland, Jefferson, NC, Londres.
- MURPHY, Bernice M. (2009): *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave MacMillan, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.1057/9780230244757>>
- NOWELL, Richard (2011): *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, The Continuum International Publishing Group, Londres, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781628928587>>
- PHILLIPS, Kendall R. (2005): *Projected Fears. Horror Films and American Culture*, Praeger Publishers, Westport.
- PEZZULO, Giovanni (2014): «Why do you Fear the Bogeyman? An Embodied Predictive Coding Model of Perceptual Inference», *Cognitive, Affective & Behavioral Neuroscience*, 14 (3), pp. 902-911. <<http://dx.doi.org/10.3758/s13415-013-0227-x>>
- PINEDO, Isabel C. (1997): *Recreational Terror. Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, University of New York Press, Albany.
- PRINCE, Stephen (2000): *A New Pot of Gold Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, University of California Press, Berkeley.
- (ed.) (2007): *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, Berg, Oxford.
- RATHGEB, Douglas L. (1991): «Bogeyman from the ID. Nightmare and Reality in *Halloween* and *Nightmare on Elm Street*», *Journal of Popular Film & Television*, 19 (1), pp. 36-43. <<http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1991.9944106>>
- ROAS, David (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*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 94-120; disponible en http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8584/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1 [consultado el 22/08/2015].

- ROCKOFF, Adam (2002): *Going to Pieces: the Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*, [Versión para lector digital], McFarland, Jefferson, NC, Londres.
- SANTAULARIA, Isabel (2009): *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*, Laertes, Barcelona.
- SHARY, Timothy (2002): «The Youth Horror Film: Slashers and the Supernatural», en *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, University of Texas Press, Austin, pp. 137-179.
- SHIMABUKURO, Karra (2014): «The Bogeyman of Your Nightmares: Freddy Krueger's Folkloric Roots», *Studies in Popular Culture*, 356 (2), pp. 45-65.
- TRENCANSKY, Sarah (2001): «Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror», *Journal of Popular Film and Television*, 29 (2), pp. 63-72.
<<http://dx.doi.org/10.1080/01956050109601010>>
- TUDOR, Andrew (1989): *Monsters and a Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell, Cambridge.
- WALLER, Gregory A. (1987): *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, University of Illinois Press, Illinois.
- WOOD, Robin (1986): «Horror in the 80s», en *Hollywood. From Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, Nueva York, pp. 189-201.

FILMOGRAFÍA

- BUCK, Christopher (dir.) (2014): *Retro Report: McMartin Preschool: Anatomy of a Panic*, New York Times, Estados Unidos.
- CRAVEN, Wes (dir.) (1984): *A Nightmare on Elm Street*, New Line Cinema, Estados Unidos.
- FARRANDS, Daniel (dir.) (2010): *Never Sleep Again: The Elm Street Legacy*, 1428 Films, Panic Productions, Estados Unidos.
- NASR, Constantine (dir.) (2012): *Fear Himself: The Life and Crimes of Freddy Krueger*, Rivendell Films, Estados Unidos.
- VV. AA. (dir.) (2006): *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film*, Starz Entertainment, Thinkfilm, Candy Heart Production, Estados Unidos.

EL GÉNERO FEMENINO COMO ELEMENTO AMENAZANTE: «LA MUJER ALTA», DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, Y «LA MUJER SIN CARA», DE EMILIO CARRERE

MOHAMED BEN SLAMA
hammesp2007@yahoo.es
Universidad de Monastir

Recibido: 22-06-2015

Aceptado: 26-10-2015



RESUMEN

La presencia de la mujer como elemento amenazante es el punto común entre los dos relatos objeto de estudio: «La mujer alta» (1881) y «La mujer sin cara» (1923). Son dos relatos de dos autores diferentes que se enmarcan en dos épocas diferentes, cada una tiene sus propias peculiaridades. El primero se encuentra en pleno realismo mientras que el segundo coincide con el cambio de siglo y la entrada en escena del modernismo como nueva propuesta literaria. Por encima de esta evolución literaria, se trata de dos relatos cuya figura principal es la mujer a través de la cual gira el elemento misterioso, sobrenatural y, a la vez, terrorífico.

PALABRAS CLAVE : Género femenino, amenaza, miedo, siniestro, siglo XIX, siglo XX.

ABSTRACT

The presence of the female gender as a threatening element is a feature common to both stories to be studied: «La mujer alta» (1881) and «La mujer sin cara» (1923). The two stories were written by two different writers belonging to two different eras, each of which has its own peculiarities. The first belongs to the realistic school whereas the second is marked by the beginning of the twentieth century and the advent of modernism. Beyond this literary evolution, we are in the presence of two stories in which the main characters are women through whom the elements of mystery, the supernatural, and terror are presented.

KEYWORDS: The female gender, threat, fear, sinister, nineteenth century, twentieth century.

El género fantástico, que floreció en España desde principios del siglo XIX a través de la novela romántica y del cuento legendario, sufrió un gran cambio a partir del último tercio del mismo siglo cuando se establecieron las bases del realismo que desbancó al romanticismo. Esta nueva tendencia no puso en peligro la existencia del género fantástico sino que le dio un nuevo aspecto al ser cultivado por los grandes novelistas españoles del realismo que se sintieron atraídos por el mismo. Es más, Molina Porras llega a afirmar que «algunos de los mejores cuentos fantásticos y maravillosos del siglo XIX se crearon cuando triunfaba la novela realista y naturalista» (2006: 13). Por lo tanto, lejos de desaparecer, la literatura fantástica pervivió en el período realista español, si bien se habría de producir un gran cambio con respecto a la literatura fantástica vinculada al Romanticismo que sería, para Molina Porras, «una mutación provocada por el nuevo clima estético propicio a la descripción de la vida cotidiana» (2006: 14). La literatura fantástica del realismo fue representada por figuras como Alarcón, Valera, Galdós, Clarín, Pardo Bazán, entre otros, en cuyos relatos asistimos a un incremento de la presencia del mundo de lo cotidiano, y donde se ve claramente la influencia de dos figuras claves como son Hoffmann y Poe.

Con el cambio de siglo, apreciamos una intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y la justificación de la irrupción de lo sobrenatural a través de la incorporación de algunas prácticas científicas con el fin de aumentar la verosimilitud y hacer más creíble la historia (Casas, 2009). Es igualmente el momento en que el género fantástico presenta con mayor intensidad «la fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente» (Roas y Casas, 2008: 13) a través de nuevas formas ante la caducidad de los medios expresivos del realismo y del naturalismo.

Pero independientemente de estas diferencias, los dos relatos objeto de estudio se enmarcan en dos corrientes diversas en las que lo fantástico da una prioridad absoluta al realismo. El buen funcionamiento del relato fantástico exige que este sea siempre creíble, por lo que la verosimilitud se convierte en una necesidad «para alcanzar su efecto correcto sobre el lector» (Roas y Casas, 2008: 24), «una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato» (Roas y Casas, 2008: 25). De esta forma, la realidad cotidiana construida con técnicas realistas se convierte entonces en el ambiente idóneo del relato fantástico. Son técnicas que sirven para dar verosimilitud a la historia narrada, y que tienen que ver con el narrador, con la ambientación de la historia, con la descripción minuciosa de los objetos, con los personajes, etc.

Hay otro aspecto importante cuya presencia es primordial en el relato

fantástico: el carácter amenazante del fenómeno sobrenatural. Nos remitimos a la teoría de Roas (2001) de que cualquier sentimiento de terror, de miedo o de angustia trasladado a los personajes o al lector es un sentimiento que nace de una trasgresión de las leyes físicas que ordenan nuestra concepción de lo real. El crítico pretende con esta idea¹ demostrar que el miedo es un efecto fundamental de lo fantástico, y es una condición necesaria para su creación, lo que hace que el relato fantástico provoque, necesariamente, inquietud en el lector. Esta inquietud es una reacción por parte de los personajes y por parte del lector «ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real» (Roas, 2001: 30), una reacción que les lleva a dudar de su propia realidad. Este sentimiento de inquietud no es único sino que cambia según el efecto amenazante en el texto. Nos referimos, en grandes líneas, a dos tipos de sentimientos: el miedo y la angustia. Muchos psicólogos intentaron definir la diferencia entre ambos, como es el caso de Diel (1992) que define el miedo como una reacción directa ante un peligro real mientras que la angustia se desconecta de la realidad inmediata y se nutre de la imaginación del lector. Por su parte, Mannoni (1984) considera que lo que realmente distingue ambos sentimientos es la presencia o la ausencia de un objeto. De esta forma, la ausencia de un objeto concreto, o sea de un peligro real contra el cual se puede luchar, nos lleva a hablar de la angustia, porque la amenaza «se siente como interior, indefinible, no gobernable» (Mannoni, 1984: 57), no se sabe de dónde viene. En cambio, la presencia de este objeto nos traslada al terreno del miedo. Esta idea la comparte Delumeau (1989) al considerar que el miedo conduce a lo conocido, mientras que la angustia lleva a lo desconocido. Con lo cual, la angustia es un sentimiento más intenso y más difícil de soportar que el miedo ya que, como afirma Lovecraft, «el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (1984: 7). Este hecho lleva a afirmar que el miedo y la angustia son incompatibles: la aparición en escena del miedo supone la retirada de la angustia que ya no tiene razón de existir. Por eso, ambos «se excluyen mutuamente» (Mannoni, 1984: 60), no pueden existir al mismo tiempo, su aparición es sucesiva, y cada uno va cediendo el lugar al otro. La angustia, en cuanto identifica la amenaza cede su lugar al miedo, lo que supone una situación de gran alivio porque lo desconocido ha sido sustituido por lo conocido.

Después de presentar estos conceptos, iniciamos nuestro estudio comparativo entre «La mujer alta» (Alarcón, 1881) y «La mujer sin cara» (1923). Se

1. Roas comparte esta idea con otros críticos como Lovecraft, Caillois, Bellemin Noël, Bessière, Penzoldt o Jackson.

trata de dos relatos puramente fantásticos cuya peculiaridad consiste en que los hechos sobrenaturales o inexplicables se producen en un marco espacio-temporal realista y a través de unos personajes que son de vocación realista; en que la irrupción del fenómeno sobrenatural destruye la percepción positivista de la realidad; y en el desconcierto y la duda del lector ante lo que está leyendo (Molina Porras, 2006). Son relatos que, más allá de la definición de Todorov (1970), cumplen con dos requisitos fundamentales: «la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable» (Roas, 2001:18). Este hecho nos facilitaría establecer un estudio comparativo coherente entre las dos obras, sobre todo teniendo en cuenta que hay muy pocos relatos en la literatura española que cumplen los requisitos de lo puramente fantástico. Así, Molina Porras considera que «La mujer alta» es un «modelo y paradigma de relato fantástico decimonónico de nuestras letras» (2006: 20). Por eso la describe de esta forma: «*La mujer alta* es, sin duda, la *narración inverosímil* más radicalmente fantástica. No me queda duda de que es la que más se acerca al modelo propuesto por Todorov. Cualquier estudioso que se acerque a ella la puede proponer como modelo casi perfecto de lo fantástico» (Molina Porras, 2001: 172).

Lo mismo podemos decir de «La mujer sin cara» donde, contrariamente a otros relatos de Emilio Carrere, «los sucesos de horror y misterio quedarán sin ser explicados al final de la narración que es donde, precisamente, este horror alcanza su clímax». (Gutiérrez Barajas 2009: 199). A pesar de los puntos comunes entre los dos relatos, el planteamiento del fenómeno fantástico y terrorífico enfocado básicamente sobre el personaje femenino y los elementos que propician su irrupción es diferente. Esta diferencia la notamos, sobre todo, en las peculiaridades del personaje femenino y en su relación con el personaje principal.

Los dos relatos presentan unos indicios reveladores sobre la producción de un fenómeno sobrenatural y terrorífico. En el caso de «La mujer alta», el indicio es más directo: el narrador-protagonista habla de unos temores que le acompañaron desde su infancia, y prepara al lector para compartirlos con él: «Desde mis tiernos años no hubo cosa que me causase tanto horror y susto, ya me la figurara mentalmente, ya me la encontrase en realidad, como una mujer sola, en la calle, a las altas horas de la noche» (Alarcón, 1982: 89).

El protagonista insinúa que estos temores absurdos que remontan a su infancia se van a hacer realidad, y de esta forma corresponden a lo siniestro, *Das Unheimliche*, que Freud (1919) define como «aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo

atrás» (Trías, 1982: 33). De esta forma, lo siniestro es algo inquietante que provoca un gran sentimiento de terror, algo que «acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito» (Trías, 1982: 33). Es lo que pasa exactamente a Telesforo, el protagonista del relato, que acaba de presenciar la aparición de algo familiar e inquietante a la vez: un temor que llevaba años amenazando con aparecer y que acaba apareciendo.

En el caso de «La mujer sin cara», solo se habla de un marco espacio-temporal en el que suelen producirse acontecimientos misteriosos. Así, «las calles que rodean la Universidad son solitarias y misteriosas durante la noche» (Carrere, 1923: 1). En efecto, el mejor momento para la irrupción de lo siniestro es la noche, en una calle solitaria. La oscuridad es uno de los elementos básicos que suscitan el sentimiento de lo sublime en la teoría de Burke. Además, «proyecta sobre las cosas un carácter de vaguedad, incertidumbre y confusión» (Estrada Herrero, 1988: 647), por lo que la noche en los dos relatos suscita un sentimiento de terror hacia lo desconocido. En ambos relatos, la transgresión se produce en Madrid: un ámbito cotidiano y real que da más verosimilitud a los acontecimientos, un Madrid «convertido éste en un lugar espectral y misterioso, idóneo para la efusión de lo sobrenatural» (Roas y Casas, 2008: 18). En «La mujer alta», Telesforo se encuentra por primera vez con la mujer siniestra en la madrugada en una conocida calle madrileña: «Volvía yo a las tres de la madrugada, a aquella casita de la calle de Jardines, cerca de la calle de la Montera, en que recordarás viví por entonces... Acababa de salir, a hora tan avanzada, y con el viento feroz de viento y frío» (Alarcón, 1982: 91).

Lo curioso es que la mujer alta desaparece cuando se hace de día, su presencia está condicionada por la oscuridad y por la soledad de la noche, lo que confirma la relación estrecha entre la noche y lo siniestro: «Era completamente de día. La *mujer alta* siguió corriendo, o volando, hasta la calle de las Huertas, alumbrada ya por el sol» (Alarcón, 1982: 99).

En «La mujer sin cara», además de la calle solitaria en la que el narrador se encuentra con la mujer, asistimos a un espacio cerrado en el que la historia va a culminar en la irrupción de un fenómeno a la vez sobrenatural y terrorífico. Se trata de la casa de la prostituta que es diferente del resto de las casas de la época, y que, sobre todo, está ubicada en un subterráneo, una muestra de la gran influencia de Poe en este relato: «A los pocos pasos se detuvo ante una puerta, muy baja, que parecía la entrada de un subterráneo» (Carrere, 1923: 11).

Pasemos a analizar el elemento siniestro por antonomasia en los dos relatos que es la mujer. La mujer es la que provoca miedo en los dos protago-

nistas, y es la que conduce a la producción de lo sobrenatural y lo terrorífico. A pesar de que todos los acontecimientos terroríficos giran alrededor de la figura de la mujer, el tratamiento de sus características es diferente en los dos relatos en cuanto a su descripción física, su comportamiento y la actitud del protagonista hacia ella. En «La mujer alta», la entrada en escena de esta «mujer muy alta y fuerte, como de sesenta años de edad» (Alarcón, 1982: 91) produce, desde el primer momento, miedo y repugnancia en el alma de Telesforo, no solo por despertar en él temores remotos sino por su aspecto físico poco femenino y más propio de una bruja:

Lo primero que me chocó en aquella que denominaré *mujer* fue su elevadísima talla y la anchura de sus descarnados hombros; luego, la redondez y fijeza de sus marchitos ojos de búho, la enormidad de su saliente nariz y la gran mella central de su dentadura, que convertía su boca en una especie de oscuro agujero, y, por último, su traje de mozuela del Avapiés, el pañolito nuevo de algodón que llevaba a la cabeza, atado debajo de la barba, y un diminuto abanico abierto que tenía en la mano, y con el cual se cubría, afectando pudor, el centro del talle (...) Pero su cínica mirada y asquerosa sonrisa eran de vieja, de bruja, de hechicera, de Parca... (Alarcón, 1982: 92)

A pesar del rechazo y de la repugnancia que siente Telesforo hacia la mujer alta, la aparición de esta podría ser, para él, la realización de un deseo. Aunque parezca contradictorio, lo siniestro se da «cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto se hace, de forma súbita, realidad» (Trías, 1982: 35). De esta forma, la obsesión del protagonista por la figura inexistente de una mujer alta en una calle nocturna y solitaria se podría explicar como un deseo implícito de que esta figura aparezca, un deseo «escondido, íntimo y prohibido» (Trías, 1982: 35) cuya realización responde a lo siniestro, o como lo define Trías: «lo fantástico encarnado» (1982: 36). Esta aparición, que podría ser la representación de la conciencia cristiana del protagonista al haber pecado, la podemos vincular al temor que podría sentir al placer y a la diversión, porque la mujer alta se le aparece justo al salir arruinado de una casa de juegos no declarada, después de que su objetivo fuera «trabar conocimiento con ciertas damas elegantes» (Alarcón, 1982: 91). Así, son sus sentimientos de culpa los que pueden relacionar las muertes, sus pecados y la aparición. Entendiéndolo de esta manera, cabe la posibilidad de que la mujer alta fuera una vieja puta que nos descubre el miedo al sexo de Telesforo.

En «La mujer sin cara», este deseo es explícito: el protagonista no siente en ningún momento rechazo o repugnancia hacia la mujer con la que acaba de

encontrarse. Movido por sus deseos carnales y su afán de tener una aventura amorosa, no da mucha importancia al aspecto siniestro e inquietante de su «amada» sino que se fija más en su sensualidad y su belleza física: «En la penumbra, fulgían sus ojos verdes como dos esmeraldas diabólicas. A lo lejos tenían una rara belleza. De cerca eran como dos porcelanas alucinantes, vítreas, tremendas de expresión, como iluminadas por un indescriptible fulgor de vesania» (Alarcón, 1982: 2).

La diferencia entre los dos relatos, en este aspecto, consiste también en la actitud de las dos mujeres hacia sus respectivas víctimas. En el relato de Alarcón, la mujer persigue al protagonista allá donde va, y hasta supone una amenaza contra su integridad física: «¡La mujer alta me había seguido con sordos pasos, estaba encima de mí, casi me tocaba con el abanico, casi asomaba su cabeza sobre mi hombro!» (Alarcón, 1982: 94).

En cambio, en el relato de Carrere, el protagonista es el que persigue a la mujer, es el que se dirige hacia ella, atraído por sus facultades físicas y soñando con pasar una noche de amor con ella: «No llamaba a los hombres. Se ofrecía muda con una sonrisa entre macabra y de buen tono. De su capa de mustios encajes, surgían unas manos finas, donde brillaban algunas joyas» (1923: 2).

Sin embargo, no se trata del primer encuentro entre la prostituta y el protagonista, este lleva tiempo queriendo dar el primer paso, pero nunca se había decidido. Esta duda la podemos interpretar, igual que en el relato de Alarcón, como un temor al sexo. Por fin se decide a buscar una aventura, sin embargo, no elige una «de las otras ramerías vulgares, alegres, risoterías» (Carrere, 1923: 2) sino una mujer irreal, «una sombra galvanizada por lujurias inextinguibles» (Carrere, 1923: 2), como si estuviera convencido de antemano de que no era más que un cadáver. Aunque no lo parece, al protagonista del relato de Carrere le pasa exactamente lo mismo que a Telesforo: aparentemente, la mujer es la que se cruza en su camino, es ella la que le persigue. Es verdad que él da el primer paso dirigiéndose hacia ella pero, igual que en «La mujer alta», resulta que se trata de algo familiar que lleva mucho tiempo escondido y que se acaba de revelar. Las palabras de la ramera confirman esta idea: «-¡Te estaba esperando! ¿Por qué has tardado tanto en venir?» (Carrere, 1923: 2). Eso nos lleva a suponer que, en los dos relatos, el protagonista y la mujer se conocen desde hace tiempo pero nunca se habían enfrentado cara a cara. Su primera toma de contacto supone el inicio del cumplimiento de este deseo reprimido ya mencionado. En el fondo, los dos relatos son iguales aunque en la forma sí que presentan ciertas diferencias que no son más que unos

simples trámites que conducen hacia una misma finalidad. Mientras que en el primer relato, el protagonista se siente acosado por el terror e intenta luchar contra él y evitar que se produzca, en el segundo relato pasa lo contrario: es el protagonista quien parece que busca continuamente la producción del terror. En el primer relato, el miedo se apodera directamente del protagonista, pues se trata de un sentimiento antiguo que acaba de despertarse. En cambio, en el segundo relato, el terror no se produce de una manera brusca sino que va evolucionando a medida que va avanzando la conversación entre la mujer y el protagonista. Este, al principio del relato, siente una inquietud pero no sabe hacia qué exactamente: «Esta rara preferencia me inquietaba» (Carrere, 1923: 3). Por eso hablamos más bien de angustia, dado que el protagonista no siente una amenaza real y concreta. Su afán de tener una amenaza real le lleva a seguir su aventura: sentir miedo le provoca placer, un miedo morboso según Mannoni (1984: 57). De esta forma, el terror se convierte en un sentimiento placentero: así, «se sobrepone al miedo a la angustia mediante un sentimiento de placer que, teñido y tamizado por este miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y más picante» (Trías, 1982: 25). El narrador habla en dos ocasiones, y de una manera explícita, del placer que le produce esta amenaza dominada a veces por el horror, y otras veces por el terror: «Yo saciaré todas tus furias de amor, pero cuando estemos en el lecho tú me contarás todo el horror escalofriante de tu crimen» (Carrere, 1923: 5).

En «La mujer alta», Telesforo, a pesar de que es consciente de que se encuentra ante un peligro real —un peligro que lleva años amenazando con aparecer, y provocando en su alma un sentimiento constante de angustia—, se siente confundido ante la figura extraña de la mujer. Su certitud de que sus peores presagios se están cumpliendo, con la entrada en escena de una mujer alta que aparece por la noche en una calle solitaria, se convierte, en un momento dado, en desconcierto. Este hecho le lleva a pensar que está en un estado de locura: «o mi terror tiene fundamento o es una locura» (Alarcón, 1982: 93). De repente, se encuentra ante un fenómeno desconocido, que no puede descifrar, lo que intensifica la amenaza de lo siniestro puesto que el protagonista pierde por un momento todas sus armas de defensa: su miedo cede su sitio al estado de angustia que siempre le había acompañado hasta el momento en el que apareció por primera vez la mujer alta: «¿Era efectivamente un hombre disfrazado? ¿Era una ladrona? ¿Era una vieja irónica, que había comprendido que le tenía miedo? ¿Era el espectro de mi propia cobardía? ¿Era el fantasma burlón de las decepciones y definiciones humanas?» (Alarcón, 1982: 94). «¿Es mujer? ¿Es criatura humana? ¿Por qué la he presentado desde que

nací? ¿Por qué me reconoció al verme? ¿Por qué no se me presenta sino cuando me ha sucedido alguna gran desdicha? ¿Es Satanás? ¿Es la muerte? ¿Es la vida? ¿Es el Anticristo? ¿Quién es? ¿Qué es?» (Alarcón, 1982: 100).

Molina Porras (2006: 22) asocia estas vacilaciones con la irreligiosidad del lector occidental en la segunda mitad del siglo XIX, lo que le llevó a cuestionar su propia existencia:

De cualquier manera, estas vacilaciones e interrogaciones no afectan solo al nivel textual sino que son la muestra palpable de que en los años ochenta el narrador, correlato en muchos casos del autor, no puede presentarse como ingenuo «creyente» ante las irrupciones del más allá. Paradójicamente el hecho sobrenatural presente, sugerido o presentido en la historia es una prueba de que aquello en lo que no se cree puede finalmente tener existencia. Lo fantástico, por lo tanto, cuestiona la propia estructura ideológica del mundo que propone el positivismo. Los fantasmas, los diablos o los muertos vivientes románticos han dejado de provocar escalofríos al lector, pero sus esencias siguen viviendo y sembrando dudas sobre las concepciones que éste se hacía del mundo.

En «La mujer sin cara», el protagonista y, sobre todo, el lector tienen también esta duda sobre la naturaleza de la protagonista, y que Freud (1919) asocia con lo siniestro. Esta duda es, para Trías, la «de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (1982: 34). Lo que nos deja una sensación final que produce «cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo» (Trías, 1982: 34).

Por otra parte, en el relato de Carrere, la evolución del sentimiento de miedo del protagonista es más clara. Durante todo el relato, y antes de la irrupción de lo fantástico-terrorífico, la angustia se apodera del alma del narrador, frente a esta «mujer desconocida» (Carrere, 1923: 4) que le «conducía hacia su incógnita yacija» (Carrere, 1923: 6): una angustia placentera ante algo inexplicable y a la vez desconocido. A pesar de la atracción que siente el narrador hacia la prostituta, hay algo en ella que suscita en él un sentimiento de inquietud que a veces se convierte en terror: «Comenzaba a sentirme inquieto. Giraba en una órbita de cosas absurdas y me traspasaba un frío extraño — miedo tal vez o estas corrientes misteriosas y terribles que nos traspasan cuando el alma de un muerto ronda junto a nosotros» (Carrere, 1923: 6).

A pesar de la diferencia en la actitud de las dos mujeres, hay algo enigmático en sus palabras que intensifica su aspecto misterioso y provoca el des-

concierto de los personajes y del lector. En el relato de Alarcón, la mujer confiesa a Telesforo que le conoce incluso antes de su nacimiento, luego revela que es el demonio. En el caso de «La mujer sin cara», las palabras de la prostituta son aún más enigmáticas: «-Yo no tengo edad. ¿Qué puede importarnos una vana del tiempo? Muchos hombres que me amaron han muerto ya; otros que estuvieron entre mis brazos, bellos y vigorosos, ya están decrepitos. Yo he sido una devoradora» (Carrere, 1923: 5).

Estas extrañas palabras sirven para intensificar la duda y el desconcierto del protagonista ante una mujer cuya belleza «estribe entre lo inanimado y lo animado» (Trías, 1982: 34), lo que produce en su alma «un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano» (Trías, 1982: 34).

Poco a poco vamos entendiendo el significado de las palabras de las dos mujeres siniestras que se asocian con la muerte. Hay que decir que en la época realista, aparecieron algunos relatos fantásticos donde la mujer misteriosa es vinculada a la muerte, como «El cuento del baile» (1866), del Marqués de la Constanza, «La máscara» (1897), de Emilia Pardo Bazán, y la «La engañadora» (1897), de Isidoro Fernández Flórez (Roas, 2000). En todo caso, los cuentos de terror, como afirma Llopis, se basan en el sentimiento de terror placentero hacia la muerte, «como si junto al espanto que producen los demonios, se abrieran ante nosotros dimensiones presentidas que nos atraen irresistiblemente» (2013: 18). Estaríamos actuando movidos por «nuestro instinto de la muerte», que Freud llama Tánatos, y que se manifiesta a través de pulsaciones destructivas contra uno mismo o los demás (Llopis, 2013: 18). Este instinto nos lleva a ir en busca de lo que Nóvoa Santos denomina: «el anhelo de lo sobrenatural» (Llopis, 2013: 19), y es, al fin y al cabo, la finalidad de los dos protagonistas de los relatos que actúan movidos por su instinto de muerte. Hay que señalar también que el miedo a la muerte es uno de los ejes centrales de la literatura gótica, un miedo sobrenatural que se revela a través de la presencia del fantasma como «arquetipo de los muertos vivientes habitantes del castillo gótico» (López Santos, 2008: 193).

En el relato de Alarcón, la mujer alta aparece dos veces en un intervalo de tres años en la vida de Telesforo, su primera aparición coincide con la muerte de su padre, mientras que su segunda aparición coincide con la muerte de su novia. David Roas (2011: 144) explica la asociación de «La mujer alta» con la muerte de esta manera:

El personaje de la mujer alta podría ser interpretado como una personificación de la muerte, aunque ello atenuaría —a mi entender— el componente ominoso del relato, puesto que la indeterminación de la mujer es un elemento fundamental en la creación del efecto fantástico que ésta provoca en el lector. Asimismo, tal interpretación otorgaría una cierta dimensión alegórica al relato que también restaría fuerza a dicho efecto.

Son dos elementos que Freud asocia con lo siniestro: la aparición de la mujer como un individuo siniestro que, para Trías, es «portador de maleficios y de presagios funestos» (1982: 33), en este caso la muerte, y la repetición de esta aparición es lo que produce «un sentimiento de *dejà vu*» (1982: 23). De esta forma, lo oculto entra en escena para confirmar la idea de que «las cosas ocultas pronto pasan a peligrosas» y que «lo inicialmente familiar termina por volverse siniestro» (Llopis, 2013: 17), produciendo lo terrorífico, que Llopis explica así: «Lo terrorífico, según esto, sería algo que hemos creído, sentido o no puesto en duda en alguna época remota de nuestro pasado, algo que hemos vivido desde la *modalidad de conciencia* que entonces éramos, cuando todavía teníamos el ego sin cerrar» (2013:17).

En el caso de «La mujer sin cara», las descripciones del propio autor son las que hacen pensar en la existencia de una relación estrecha entre la mujer y la muerte: «Si la muerte habla a sus amantes debe de tener la misma voz y acaso les diga las mismas palabras» (Carrere, 1923: 2). No solo la voz es parecida a la de un muerto sino la temperatura de su cuerpo es propia de un muerto: «Un frío extrahumano, un helor de cosa sin vida me penetró en el cerebro y en el corazón. Ahogué un grito ronco y ya en los limbos del horror pasé la mano por su semblante divinamente blanco, de una tersura brillante de marfil» (Carrere, 1923: 18).

Si en el primer relato la aparición de la mujer coincide con la muerte de un ser querido del protagonista, en el segundo nos vamos dando cuenta de que el protagonista está tratando con una mujer muerta que habla y actúa como un ser vivo. Se trata de una clara transgresión de la concepción de la realidad que comparten el protagonista y el lector, lo que genera un evidente sentimiento de amenaza que pasa de ser un sentimiento de angustia a un sentimiento de miedo puesto que el peligro ya es real. Este hecho confirma la relación estrecha entre lo fantástico y lo terrorífico. En este aspecto, en «La mujer alta», las dos apariciones de la mujer, coincidiendo con dos sucesos siniestros como son la muerte del padre y de la novia de Telesforo, no suponen en sí un fenómeno sobrenatural, por lo que no tienen nada de terrorífico, al poder resultar de una pura casualidad que es un elemento básico en lo si-

niestro freudiano. Así, «la casualidad repetida deja de ser casualidad y pasa a reflejar una lógica, aunque, claro está, una lógica —una causalidad— ajena a la racional» (Roas, 2002: 20). Lo que sí es sobrenatural y terrorífico es la aparición de la mujer alta en el entierro de Telesforo ante los ojos de su amigo Gabriel:

Al llegar al cementerio de San Luis, adonde fui en uno de los coches más próximos al carro fúnebre, llamó mi atención una mujer del pueblo, vieja y muy alta, que se reía impíamente al ver bajar el féretro, y que luego se colocó en ademán de triunfo delante de los enterradores, señalándoles con un abanico muy pequeño la galería que debían seguir para llegar a la abierta y ansiosa tumba... A la primera reconocí, con asombro y pavora, que era la implacable enemiga de Telesforo, tal y como él me la había retratado, con su enorme nariz, con su pañojeo de percal y con aquel diminuto abanico, que parecía en sus manos el cetro del impudor y de la mofa... (Alarcón, 1982: 102).

En «La mujer sin cara», el fenómeno sobrenatural y terrorífico no se produce de golpe: vamos descubriendo poco a poco la realidad de la mujer misteriosa a través de la descripción que se hace de ella. La primera noticia acerca de la mujer, aunque no es sobrenatural, es un poco extraña: «La mujer parecía vivir al margen del tiempo como una extraña cristalización del pasado siglo. Parecía no estar relacionada con las costumbres de su época y su pensamiento daba la sensación estática de un reloj olvidado, detenido en una hora remota» (Carrere, 1923: 14).

Con esta presentación, el autor pretende preparar al lector para la producción de un fenómeno inexplicable y atemorizador. El protagonista descubre, a la vez que el lector, que la mujer con la que pasó una noche de amor no tiene cara. La escena descrita por el autor es extremadamente terrorífica:

Entonces, la mujer despertó, irguiéndose ante mí. Di un alarido de terror como los que algunas veces deben de oírse en los manicomios. Entre el rojo y el oro del traje fastuoso, solo se veía una mancha negra donde lucían las esmeraldas luciferinas de sus ojos. La boca era un enorme epiteloma sobre la dentadura reverberante. La mujer sin cara se reía con su risa terrible de carraca en la tarde de las Tinieblas. Lepra acaso... una enorme llaga, negra y pestilente, era su faz violácea, de la que emanaba el hedor complicado con la intensidad de sus perfumes. El cráneo, sin la peluca, tenía largos mechones cenicientos (Carrere, 1923: 18).

Al final del relato, el sentimiento de terror del protagonista se mezcla, con un sentimiento de asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición (Trías, 1982). En este aspecto, resulta oportuna la afirmación de

López Santos (2008) de que no hay más que un pequeño paso del miedo a la muerte al miedo a los muertos. La escena de la persecución del protagonista por parte del cadáver es sobrecogedora: «Me sentía perseguido en la obscuridad por un cadáver desenterrado, en plena descomposición, a quien yo había poseído una hora antes con vesania sensual» (Carrere, 1923: 19).

Esta escena subraya el vínculo estrecho entre el acto sexual y la muerte —el protagonista se acostó con un cadáver— al que alude Georges Bataille cuando señala la existencia de dos importantes similitudes entre el acto sexual y el de morir: la similitud entre el dolor final y un insufrible gozo, y la indecencia de ambas actividades (Llopis, 2013: 20). Siguiendo esta postura, Rafael Llopis expone la teoría de Reich, que encuentra muchos puntos en común entre el nacimiento, crecimiento y clímax de un orgasmo, y entre un buen cuento de terror que sería «como el chiste verde el erotismo de la muerte» (2013: 21). De esta forma, la misión del relato de terror sería similar a la de un relato erótico: conducir a un orgasmo que es el de la muerte, «más reprimido, más vergonzante que el del sexo» (Llopis, 2013: 21).

No cabe duda que el marco espacio-temporal en ambos relatos ayudó a la intensificación del sentimiento de miedo debido al choque que se produce entre el elemento sobrenatural y el elemento real. Sin este corte realista que caracteriza los dos relatos no se puede hablar del género femenino como fuente de amenaza y de intimidación. En cuanto a las dos mujeres, a pesar de las diferencias que aparentan tener en cuanto a rasgos físicos y en cuanto a actitud, son iguales por no decir idénticas, y desempeñan exactamente la misma función: representan el temor de los protagonistas al placer sexual y el cumplimiento de un deseo oculto y reprimido; son la encarnación de la muerte y, sobre todo, la fuente principal de la irrupción del miedo. Es oportuno señalar, al final, que el tema de la mujer misteriosa sigue tratándose en la literatura actual, podemos mencionar el ejemplo del cuento de Cristina Fernández Cubas, «La mujer de verde» en el que encontramos ciertas similitudes con los dos relatos objeto de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Pedro Antonio de [1881] (1982): «La mujer alta», en *Narraciones inverosímiles*, Bruguera, Madrid, pp. 85-103.
- CASAS, Ana (2009): «El cuento modernista español y lo fantástico», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y*

- literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 358-378.
- CARRERE, Emilio (1923): «La mujer sin cara», *La novela corta*, núm. 394, Madrid.
- DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente*, Taurus, Madrid.
- DIEL, Paul (1992): *La peur et l'angoisse. Phénomène central de la vie et de son évolution*, Éditions Payot, París.
- ESTRADA HERRERO, David (1988): *Estética*, Editorial Herder, Barcelona.
- FREUD, Sigmund [1919] (1988): «Lo ominoso» (*Das Unheimliche*), en James Strachey y Anna Freud (eds.), *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, pp. 219-251.
- GUTIÉRREZ BARAJAS, María José (2009): *Emilio Carrere, escritor de novelas*, Tesis doctoral, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
- LLOPIS, Rafael (2013): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Fuentetaja, Madrid.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008): «Teoría de la novela gótica», *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 30, pp.187-210. <<http://dx.doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840>>
- LOVECRAFT, H. P. [1927] (1984): *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid.
- MANNONI, Pierre (1984): *El miedo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MOLINA PORRAS, Juan (2001): *El cuento fantástico en la España del realismo (1868-1900)*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- (ed.) (2006): *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Cátedra, Madrid.
- ROAS, David (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2001): «La amenaza de lo Fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (ed.) (2002): *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- (2011): *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Devenir Ensayo, Madrid.
- y Ana CASAS (eds.) (2008): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, París.
- TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona.

LOS ESPACIOS IRREGULARES DE MARIO LEVRERO

SANDRA EDITH GASPARINI
Universidad de Buenos Aires
sandra_gasparini@hotmail.com

Recibido: 04-01-2016
Aceptado: 03-10-2016



RESUMEN

Gran parte de los relatos del escritor uruguayo Mario Levrero en las décadas de 1970 y 1980 ponen en primer plano la cuestión de la construcción del espacio en la ficción: un espacio distorsionado, dislocado, trabajado por el tiempo y la subjetividad de los personajes. Los pasajes, las casas abandonadas, entre otros motivos fantásticos resignificados, muestran que encajarse o distorsionarse es en vano, porque los protagonistas siempre experimentarán un desajuste con respecto a la vida en sociedad. El resultado de esa incomodidad es la disolución social, un estado de catástrofe permanente que contribuye a crear un clima posapocalíptico propio de la ciencia ficción, aunque el absurdo y el grotesco son una lente deformante no muy propia del género, sino más bien del fantástico. Leeré el espacio como estructurante del absurdo en algunos relatos de *La máquina de pensar en Gladys*, *Espacios libres* y *El portero y el otro*.

PALABRAS CLAVE: fantástico, ciencia ficción, espacio, absurdo.

ABSTRACT

Most of Uruguayan author Mario Levrero's stories during the period from 1970-1980 highlight the construction of space as distorted, dislocated matter, which is built by temporality and character's subjectivity. Passageways and abandoned houses, among other resignified fantastic themes, demonstrate the uselessness of attempting to fit into life in society, because the protagonists will never fit in. The result of this discomfort is social dissolution, a permanent state of catastrophe that contributes to a post-apocalyptic environment more characteristic of science fiction, although the absurd and the

grotesque work as a deforming lens from the fantastic genre. The main idea of this paper is that space gives structure to the absurd in stories like *La máquina de pensar en Gladys* [The Thinking-about-Gladys Machine], *Espacios libres* [Free Spaces] y *El portero y el otro* [The Doorman and the Other].

KEYWORDS: fantastic, science fiction, space, absurd.



Gran parte de los relatos escritos por el autor uruguayo Mario Levrero,¹ mayormente, en las décadas de 1970 y 1980 ponen en primer plano la cuestión de la construcción del espacio en la ficción. Se trata de un espacio distorsionado, dislocado, trabajado por el tiempo y la subjetividad de los personajes. Los pasajes, las casas abandonadas, entre otros motivos fantásticos resignificados, muestran que encajarse, distorsionarse es en vano, porque los protagonistas no entran en las cuadrículas que ofrece la realidad ni la vida en sociedad. El resultado de esa incomodidad es la disolución social («Gelatina» o «Capítulo XXX», por ejemplo). Pero una disolución social —narrada a veces de manera muy naturalizada— que pone el centro del desajuste en el sujeto y no en los aparatos estatales.

El estado de catástrofe permanente contribuye, por otra parte, a crear un clima postapocalíptico propio de la ciencia ficción, efecto que ha empujado a algunas lecturas críticas a incluir al autor llanamente en la literatura de género. No siempre permanece, sin embargo, en ese marco, porque el absurdo y el grotesco son lente deformante no muy características de la ciencia ficción, sino más bien del fantástico («Noveno piso», «La máquina de pensar en Gladys» y su «negativo», entre otros cuentos).² El mundo de lo microscópico y de lo minúsculo aparecen focalizados en algunas ficciones: calles, casas, sótanos, cañerías, hombrecitos. Lo hiperbólico y lo mínimo, dos modos opuestos que articulan algunos pasajes narrativos, son dos variantes más propias del fantástico y del absurdo.

1. Para una ubicación de la narrativa de Mario Levrero (uno de los seudónimos de Jorge Mario Varlotta Levrero, Montevideo, 1940-2004) en el contexto de la literatura uruguaya ver Fuentes (2013).

2. «Lo cierto es que la literatura fantástica, como la ciencia ficción, se maneja con parámetros que encajan mal con la literatura de Levrero, quien ampara toda su obra bajo el manto del realismo» (Silva Olazábal, 2013: 174), señala Ignacio Echevarría en «Levrero y los pájaros».

Pero ningún género es muy estricto en sus límites porque la narrativa de Levrero los desborda a todos. Tomaré como eje algunos relatos de *La máquina de pensar en Gladys*, *Espacios libres* y *El portero y el otro* con el propósito de leer en ellos la figura de la contorsión (de una adaptación momentánea y forzosa al espacio dado) y plantear que el espacio es estructurante del absurdo. También es posible pensar cómo en la narrativa de Levrero la categoría conocida como *world-building*, de frecuente uso en la ciencia ficción, se recrea para volver evidente un desajuste que la literatura transforma en relato.

MUNDOS LABERÍNTICOS

No se trataba ya de mitología o literatura, ni de trampas animales por el estilo de las telas de araña, sino de la realidad misma en lo que ella tiene de laberinto y de trampa, con sus monstruos y sus víctimas.

Mario Levrero, «Los laberintos»

El concepto de *world-building* ha sido utilizado para comprender cuestiones del orden de la representación sobre todo en la ciencia ficción. Con él se designan procesos narrativos que comprometen la construcción de culturas más próximas que alternativas, o la apropiación competitiva de un terreno nuevo. Se han discutido las estrategias comprometidas en el *world-building*, tales como la combinación de detalles verosimilizadores y hechos científicos en la construcción de mundos, fundamentalmente en la ciencia ficción *hard* (Seed, 2005: 4). Seed vincula este concepto con el de *cognitive mapping*, de Frederic Jameson, que describe la operación por la cual el lector descubre y grafica relaciones entre personajes y diferentes aspectos de su ambiente.

Los mundos de Levrero están contruidos con fragmentos del cotidiano pero sin camuflar. No necesitan de teletransportadores y prescinden de una fuerte marca especulativa. No hay una orientación del narrador que lleve al lector a reconstruir un mundo armado en función de un verosímil atravesado por una lógica emanada de premisas contrafácticas, es decir, la exploración de mundos alternativos, como ocurre en gran parte de las narraciones de ciencia ficción.³ Hay más bien una desorientación producto de las ramificaciones que experimentan narradores y personajes, perdidos en laberintos de planos y dimensiones.

3. Sobre condicionales contrafácticos y ciencia ficción ver Frabetti y Paramio (1971).

Pueden visualizarse algunos procedimientos más evidentes de trabajo con el espacio en los cuentos de Levrero. Propongo una breve lista tentativa: distorsión, contorsión, inadecuación, derivación, todos articulados en función de la construcción de un mundo ficcional que se desentiende de la representación mimética y ensaya otros modos de jugar con la materia narrada. La pérdida y la suspensión de algunos finales puede leerse, a su vez, como otra clase de respuesta al laberinto de lo real.

DISLOCACIÓN

Dis-locar implica sacar algo de su lugar, del lugar que le ha sido asignado acaso naturalmente —como el sitio que debe ocupar un fémur, por ejemplo—. Levrero no solo juega a pensar otros espacios, otras dimensiones sino que recombina y hace estallar la percepción tridimensional con la que nos manejamos. Los protagonistas pasan de un espacio a otro, a veces violentamente, como el acto de dislocar un hueso. Pongamos por caso «Novela geométrica» (*El portero y el otro*): allí la materia misma aparece tematizada. Se trata de la descripción de un mundo bidimensional de planos que se intersectan e interactúan con el cuerpo del narrador. El pasaje de esa dimensión a la tercera se concreta con la vuelta a la vida cotidiana. El acontecimiento es un suceso geométrico, es la génesis de un mundo de imágenes y palabras en el papel, casi metalenguaje del origen del texto alrededor de Beatriz, centro de ese universo dentro y fuera de la geometría. Se podría afirmar que «Novela geométrica» —uno de los relatos que menos gustan a su autor (Saurio, 2000)— habla sobre el acto creador mismo pero también sobre cómo el mundo que percibimos está hecho básicamente de formas con las que interactuamos y que pueden desencadenar, en un descuido, un cataclismo individual del que es difícil volver.⁴ «Un paso en falso me llevó a deslizarme por el plano inclinado y perder de vista a Beatriz (...) Mi cuerpo se contorsionaba, tratando de frenar la caída, y por el calor del roce, que me desgastaba la ropa y me producía dolorosas quemaduras» (Levrero, 1992: 39). Ese paso en falso priva al narrador de la compañía de la mujer deseada y lo hace ingresar en un espacio tiempo diferente. La contorsión es un intento de adaptarse momentáneamente, aunque en vano, a esa nueva estructura: «es difícil hablar de la luz, del espacio y del tiempo en aquel lugar», espacio al que describe momentáneamente como «un

4. Casi una perspectiva gestáltica, teoría que plantea la percepción de *totalidades* y que cada parte pierde el valor que tiene en el contexto y, posiblemente, sus cualidades al ser retirada del mismo.

vasto lugar repleto de figuras geométricas, predominantemente polígonos». Pero todo está sometido a constantes cambios. En un momento el narrador arriesga una hipótesis casi relativista desde la Física y, desde la teoría literaria, similar al concepto de cronotopo de Bajtin:

La forma de referirme al tiempo es relacionándolo con el espacio recorrido, pero en ese espacio totalmente uniforme, aparentemente infinito, esta relación no ayuda mucho. Sólo me quedaba la referencia de mi propio cansancio, de mis ritmos vitales, de mi envejecimiento; pero a poco noté que tampoco eso tenía un significado allí. No sentía hambre ni sed, y mi cansancio físico y mi envejecimiento estaban en relación directa con mi ansiedad. Cuando lograba liberarme de la ansiedad, me sentía joven y descansado; cuando me atacaba el anhelo de alcanzar de una vez por todas la superficie, podía envejecer años en pocos minutos (Levrero, 1992: 41).

Más adelante, inclusive, se hace referencia a un «tiempo vertical» que se halla en un círculo, en el que se detiene a leer historietas cuyos dibujos parecen tener vida propia («algo parecido al cine»). La imagen-movimiento que se sucede entre capa y capa que arranca el narrador lo lleva a reencontrar la imagen de Beatriz, transformada en una *imagen que grita* (Levrero, 1992: 50).⁵ De ese mundo bidimensional sale a través de un sueño hacia otro, tridimensional, del que se desplaza por medio de otro sueño a un «pequeño planeta» donde lo recibe un cura que no es un cura. Si las apariencias son un tema recurrente en Levrero también lo es la forma de representarlo: las capas y capas de papel que se suceden hasta dar con el plano real que, evidentemente, nunca será el definitivo.⁶

Al mundo de origen, donde está Beatriz, se regresa por un acto de voluntad: es lo que el cura lo ayuda a comprender. De ese lugar «inmundo» sale por voluntad propia y regresa al punto de partida, el traspíe, el mal movimiento. El ingreso en ese extraño «in-mundo» sucede tal vez en algunos segundos contados como eternidades y, pese al llamado de Beatriz, el narrador se aleja por el bosque y se sube a un ómnibus, se desplaza, no se queda junto a la mujer que había estado buscando. Una vez más, nada es lo que parece, nada tiene la lógica de lo esperable sino más bien la lógica de la espera, de la suspensión.

5. Sobre la importancia de las imágenes en el proceso creativo, ver la entrevista de Pablo Silva Olazábal, «Se escribe a partir de vivencias», en Silva Olazábal (2013: 17-29), y Julio Prieto, «El discurso y el dibujo: apuntes sobre la bizarra imaginación de Mario Levrero», en Vecchio (2016).

6. Algo similar sucede en el picnic organizado por los moradores de «La casa abandonada», quienes descubren un paisaje campestre en una habitación tras rasgar varias capas de empapelado.

En «Precaución» (*El portero y el otro*) hay una dislocación del espacio del relato: todo se ramifica en notas al pie de un enunciado mínimo que ocupa un párrafo al comienzo. El «teratoma» es el texto parásito que termina ocupando todo el espacio, corriendo al texto base, el gemelo no desarrollado que prolifera alrededor de él, sacándolo de lugar. Es un texto vivo que se come al primigenio, como en «Nota al pie», de Rodolfo Walsh. La dislocación compromete un corrimiento de centro, un desplazarse hacia un margen o hacia otro lugar.

El texto madre de «Precaución» comprende, gramaticalmente hablando, una sola oración. De ese sintagma se derivan dos notas al pie que, a su vez, son anotadas con un sistema sin dudas arbitrario (signos de puntuación multiplicados o de suma y resta, por ejemplo) que invita a pensar en el avance permanente de las digresiones y acotaciones (procedimiento que moviliza el texto hacia el final y a su vez inmoviliza al texto madre, lo cerca). Las notas se detienen justo cuando la última es remitida con el signo de copyright (©, que a su vez refiere el permiso de copia y el resguardo legal de la autoría) y aporta una anécdota de Jerome K. Jerome, un autor en cuyo nombre habita ya la duplicación. El teratoma, esa «especie de hermano mellizo que no tuvo la fortuna de desarrollarse por completo y en forma independiente» (Levrero 1992: 74), disloca, saca de lugar al texto madre, mejor dicho, ocupa su lugar, el del la relación sobre el monstruo (*teratos*) que termina desplazando a la mesurada prevención del comienzo («Antes de emprender cualquier empresa de cierta importancia, uno debería asegurarse de que no posee teratomas de ninguna clase», Levrero 1992: 73).

CONTORSIÓN

De modo que podemos pensar que en Levrero nunca hay un camino recto: se prefiere la derivación. Y la contorsión, ese movimiento convulsivo de torsión que no implica un quiebre, es un procedimiento que le sirve para realizar esa firme militancia de lo tangencial. El Diccionario de la Real Academia Española define «contorsión» como un «movimiento anómalo del cuerpo o de parte de él, que origina una actitud forzada y a veces grotesca». Es decir que ese movimiento indeseado e inesperado va unido a una situación grotesca y, desde ya, al desenlace hilarante. Una buena muestra de esto es el gesto de la contorsión tan humorísticamente representado en «Feria de pueblo» (*Espacios libres*, 1987).

La figura de la contorsión —adaptación momentánea y forzosa al espacio dado— que articula este relato asume la forma de un dispositivo narrativo en algunos textos. Keizman (2013) señala que

Por una parte, la descripción del macabro espectáculo de la bella Otero, que deformará su cuerpo, lo estirará, convertirá sus senos en manos, tocará piano, se plegará y deglutirá a sí misma, lleva al límite las posibilidades de relación entre la descripción y lo verbal, el espacio en que la materialidad imposible de ese cuerpo se corresponde con una materialidad posible del discurso. El efecto es asombroso no solo por la imposibilidad y perversión de lo que describe —la monstruosidad de las operaciones del cuerpo— sino por el carácter elástico, de deglución y mitosis en que el organismo pierde sus cualidades humanas. A la imposible expansión visual se corresponde un desarrollo lingüístico posible, que efectivamente atrapa al lector y domina en extensión el relato.

La suspensión de la decisión que toma el protagonista en el movimiento final («en el aire (...) tomé la resolución», Levrero 1987: 154) es otra más de las contorsiones que hace la narración para evitar el final redondo del cuento clásico.

El cuerpo del narrador de «Novela geométrica» también se contorsiona —voluntariamente— para tratar de adaptarse a ese mundo extraño al que cae. La con-torsión implica decidir rápidamente un movimiento sobre la marcha que, en el caso que nos ocupa, frecuentemente no conduce a ningún lugar estable, porque planteado el mundo como absurdo el cambio de perspectiva permanente y la movilidad funcionan como posibles estrategias de supervivencia del protagonista.

«Nuestro iglú en el Ártico» trabaja con la desopilante lógica de Lewis Carroll, de dimensiones absurdas y viajes imposibles dentro de las leyes naturales: a través de una tubería de un bajo mesada, por caso. La idea que del otro lado de un caño hay un mundo insólito comunicado por un dispositivo cotidiano y exento de complejidad tecnológica no es infrecuente en la narrativa de Levrero. Tampoco lo son las contorsiones y adaptaciones del cuerpo a esos espacios demasiado pequeños o demasiado grandes, demasiado luminosos u oscuros. En las nouvelles *El lugar y París* ya aparecían estos desplazamientos a través de interiores «que se extienden indefinidamente» (Capanna, 1997). El tema del viaje y la búsqueda, por otra parte, han sido señalados como elementos recurrentes en sus relatos (Fuentes, 2013: 34).

INADECUACIÓN, PROLIFERACIÓN: «TODO ESTÁ HERMOSAMENTE FUERA DE SITIO»

«La casa abandonada» (*La máquina de pensar en Gladys*, 2011, *Aguas salobres*, 1983) comienza con la ubicación del escenario, del lugar siniestro, extraño, en el corazón de la vida urbana. Es la clave del gótico moderno: lo extraño

está a la vuelta de la esquina, no necesariamente en la ruina alejada, en el cementerio. La casa «interesa a algunas personas que caen bajo su influjo» (Levrero, 2011: 99). Tanto en su superficie como en los sótanos nada obedece a las leyes naturales.

El espacio subterráneo plantea un problema de inadecuación: «su perímetro parece no coincidir exactamente con el de la casa». Hay una belleza en el desorden o bien en la negación del orden burgués: en la casa, y a instancias de un viento huracanado, «todo está hermosamente fuera de sitio. El comedor queda como cansado, como si hubiera vomitado. Se respira, parece, más libremente» (Levrero 2011:117). Lo inadecuado aquí es la incapacidad de traducir ese desorden y falta de coincidencias espaciales a las normas de la lógica arquitectónica urbana: hay un resto que sobra, una especie de vacío o de sobra que no puede ser encajado en los límites sintácticos del «sentido común» y que lo desborda y genera una belleza de lo incorrecto.

De ese espacio invisible pero presente parece proliferar un ejército de hombrecitos y mujercitas que son «pocos y eternos y siempre se repiten». Proliferación, repetición, superposición en capas se combinan con los procedimientos de yuxtaposición y saturación, como señala Keizman (2013).⁷

Otro caso de proliferación ocurre en «Gelatina» (1968, en *La máquina de pensar en Gladys*, 2011). Un escenario postapocalíptico en el cual el protagonista se agrega y desagrega de esa masa informe tan parecida a la de *The Blob* (1958), film dirigido por Irvin Yeaworth, puede ser leído en este relato. Rechazado por Levrero por considerarlo un «plagio involuntario o telepático» de la película (Montoya Juárez, 2013: 44), es un relato fundamental para pensar la cuestión del espacio y de su ocupación.

En «Gelatina» —casi con propiedades de *nouvelle* por su extensión— los desplazamientos del protagonista de la periferia al centro y viceversa, el ingreso y expulsión de espacios absolutamente ocupados hasta la asfixia (como la escena del bus literalmente repleto de gente) y la casi imposibilidad de salir de ellos señala una preocupación obsesiva por la cuestión de los límites y la comunicación física y verbal con los otros. Lo que desborda y el contacto angustiante con los cuerpos en roce permanente por la ciudad anómica obliga al narrador (al que llaman Marco Tulio o «M.T.») a adoptar una con-

7. «La yuxtaposición y la saturación son estrategias más cercanas al dominio de la visualidad (no porque no existan en lo verbal sino porque allí ocupan funciones ajenas al armado del relato), pero que experimentadas en el universo lingüístico de la narrativa de Levrero son responsables, aunque no exclusivas, de ese efecto de excentricidad y reiteración que domina los cuentos y que muchas veces se engloba bajo la versátil categoría de “imaginación”» (Keizman, 2013).

ducta nómade en búsqueda, en primer lugar de Lilli, la constante mujer perdida, pero también, básicamente, un lugar propio que se ha perdido irremediablemente: «No me importa caminar mucho, pero el centro, la mayoría de las veces, me deprime; luego, el regreso se hace interminable. Con todo, empecé a caminar hacia allá. Noté que las líneas que marcan el margen de seguridad habían sido corridas nuevamente, y tuve que dar un rodeo» (Levrero 2011: 85). Esa superposición y materialidad de los cuerpos es llevada al absurdo en «Noveno piso» (*Espacios libres*).

La «rueda de la fuente», actividad colectiva que aprueba y rechaza alternativamente el narrador es una de las tantas escenas de grupo que se insinúan en «Gelatina». Las descripciones son escuetas y esquivas porque esos espacios ocupados y compartidos son sugeridos por las sensaciones que le provocan a la voz que narra. El mundo en ruinas y caótico del relato no parece ofrecer «sitios» apropiados para una intimidad que se busca, una huida del pegoteo colectivo, esa otra gelatina que cubre sociabilidades, en cambio, en ese escenario postapocalíptico: «Pero yo no, soy muy delicado, tanta gente me molesta, no puedo dormir sobre otros cuerpos, o sentado, y ese olor». O el indefinido «borbollón»: «Había descubierto que si no movía los pies la gente igual me llevaba, y a veces el apretujamiento, los pisotones, el manoseo, me producían un placer masoquista». O el vínculo de pegoteo y desapego con las mujeres: «—Necesito estar a solas, contigo —le dije [a Ma]—. No hay ningún sitio. El túnel no, la catedral no, un lugar limpio y vacío, tal vez las ruinas, pero es peligroso, y me gustaría que hubiese pasto, y árboles, y quisiera estar limpio, yo mismo no me soporto la transpiración, que todo fuera distinto, ¿comprendes?» (Levrero, 2011: 96).

Pero también la intemperie, a la que Marco Tulio no se acostumbra, es la nota recurrente de esa ciudad con ruinas. Dormir en la plaza no le resulta posible a causa del frío. El nomadismo y el rechazo del *oikos* parecen ser la clave arquitectónica de otro espacio que se construye en este y otros relatos de Levrero, un espacio que está en el propio cuerpo que huye de la inmovilidad, el reposo y los planos rectos. Lo irregular, lo asimétrico, lo que está en perpetuo movimiento configuran un espacio diferente que constituye a la vez un relato dinámico, disparatado y absurdo.

Los «tullidos» —asimétricos, irregulares desde luego— terminan transformándose en una especie de comando zombi, silencioso y de lento desplazamiento, que acaba exterminando a los no afectados. Lo no dicho, la palabra que falta habla para decir la ausencia o la muerte de los cuerpos: «lo cierto es que no me vieron, pero para el caso es lo mismo, tuve que sufrirlo todo, llega-

ron los tullidos, nos odiaron siempre, eran más que nunca, cientos, los camaradas se defendieron como leones, como tigres salvajes, verdaderas fieras, sucumbieron ante el número, yo sin poder hacer nada, comprendes, soy cobarde, y era inútil (...) pero inútil, se llevaron todo, desnudaron hasta a sus propios compañeros caídos» (Levrero, 2011: 108).

Cuando el grupo que frecuenta el narrador queda deshecho y a él se lo acusa de abandono de hogar y castigos corporales (cargos cuya realización no es narrada nunca por Marco), parte «en busca de nuevos horizontes». Desplazado por la gelatina, masa arrolladora en su paso que invade el edificio donde duerme, expulsado nuevamente a la intemperie y una vez desarmado el confuso colectivo con el que alterna en el «borbollón» o en la «rueda de la fuente», destrozada al final, el narrador entonces queda liberado y libera, así, al lector del relato.

DERIVACIÓN, METAMORFOSIS

La derivación es un procedimiento que conecta una parte con el todo del que procede. La metamorfosis, una de las formas posibles de la derivación, implica una transformación desde una forma material básica que irá alcanzando distintos estadios hasta desaparecer por completo pero, a su vez, conservar algo de ese sustrato primigenio. «Capítulo XXX. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes» (*Espacios libres*) es un relato donde la metamorfosis ocurre de una manera vertiginosa, proliferante, imparable. Muchos de los motivos principales de la ciencia ficción clásica son revisitados y construyen un espacio ficcional en el que prevalece el extrañamiento. El narrador no solo narra la muerte, desmembramiento y metamorfosis de un extranjero (motivo del *alien*) que llega a la isla (sistema cerrado) sino que él mismo experimenta una transformación absoluta mientras va contando los insólitos sucesos que protagoniza. Nada obedece a las leyes naturales en la isla o, al menos a lo largo de la narración, lo que se supone natural deja de serlo: la reproducción entre distintas especies, los cambios de estado, la incomunicación entre seres que ya perdieron gestos comunes. Un espacio abierto termina convirtiéndose en primera instancia en un camino sin salida a otro estado y finalmente a la liberación, a la «verdadera vida».

Relatos como «Capítulo XXX» podrían considerarse en la línea de «Feria de pueblo» por las mutaciones a las que se ven sometidos algunos personajes pero el universo imaginario antimimético construido es tan fuerte que es posible pensarlo más vinculado a «Novela geométrica», donde el espacio es-

estructura el sentido, así como la isla y sus habitantes terminan naturalizando las diferentes metamorfosis experimentadas.

HACIA UNA CONSIDERACIÓN FINAL: LOS ZAPATOS USADOS

Afirma Kohan (2013: 120) que en el acto de dejar la casa en Levrero hay un abandono y una «renuncia radical, que es también un lanzarse hacia afuera». Es, a la vez, un «acto de entrega a la ciudad». En la arquitectura de los espacios levrerianos, estructurados por la lógica del absurdo, de la pérdida, de la deserción de la vida doméstica y apacible puede entreverse el hilo que conduce al centro del laberinto de lo real. No es que pretenda entender ese abigarrado lienzo sino aliviar la inquietud que provoca anunciando su complejidad. Esa postulación casi siempre pesadillesca, no obstante, se relativiza en un gesto que vuelve a la torsión más sobre sí misma cuando se la coloca en serie con las palabras del autor: «la realidad representada por Levrero (...) nunca se presenta “deformada”», observa Echevarría (2013), y sostiene esta afirmación con la opinión del escritor al respecto: «Ese suele ser un recurso de la ciencia-ficción. Yo no hablaría de la “deformación de la realidad” en mis textos, sino más bien de subjetivismo... Me hacés pensar en los zapatos que están en una vidriera y en los que están “deformados” por el uso. ¿Le llamaría (sic) “deformados” a los zapatos que usás? ¿Son más “reales” los de la vidriera?» (2013:174-175).

Si no hay «deformación» de lo real en el mundo levreriano lo que se ensaya es, por lo menos, otra posibilidad de representación en la que el absurdo se constituye a partir de un minucioso trabajo con el espacio en la narración.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPANNA, Pablo (1997): «Las fases de Levrero», *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 45, pp. 299-303, disponible en <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1979&context=inti>> [22/03/2015].
- DE ROSSO, Ezequiel (comp. y pról.) (2013): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- EHEVARRÍA, Ignacio (2013): «Levrero y los pájaros», en Pablo Silva Olazábal (ed.), *Conversaciones con Mario Levrero*, Conejos, Buenos Aires, pp. 171-182.
- FRABETTI, Carlo, y Ludolfo PARAMIO (1971): «Introducción a la SF como literatura crítica», *Nueva dimensión, revista de ciencia ficción y fantasía*, núm. 4 (febrero), pp. 133-136.

- FUENTES, Pablo (2013): «Levrero, el relato asimétrico», en Ezequiel De Rosso (comp. y pról.), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, pp. 27-38.
- KEIZMAN, Betina (2013): «Mario Levrero: la máquina del relato o pensamiento, arte literario e imagen», en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas Rosario*, disponible en <http://www.celarg.org/int/arch_public/keizman_betinacc.pdf> [12/02/2015]
- KOHAN, Martín (2013): «La idea misma de ciudad», en Ezequiel De Rosso (comp. y pról.), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, pp. 113-126.
- LEVRERO, Mario (1983): *Aguas salobres*, Minotauro, Buenos Aires.
- (1987): *Espacios libres*, Puntosur, Buenos Aires.
- (1992): *El portero y el otro*, Arca, Montevideo.
- (2011): *La máquina de pensar en Gladys*, Irrupciones Grupo Editor, Montevideo.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013): *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Trilce, Montevideo.
- PRIETO, Julio (2016): «El discurso y el dibujo: apuntes sobre la bizarra imaginación de Mario Levrero», en Diego Vecchio (ed.), *Levrero, Cuadernos LIRICO*, puesto en línea el 07 junio 2016, disponible en <<http://lirico.revues.org/2278>> [30/06/2016]. <<http://dx.doi.org/10.4000/lirico.2278>>
- SAURIO (2015): «Espacios libres. Reportaje a Mario Levrero», en «Un especial de *La idea fija*», *La idea fija. Una revista bastante literaria*, disponible en <http://www.laidea-fija.com.ar/larevista/especiales/levrero/LEVRERO_reportaje.html> [10/03/2015]. Originalmente publicado en *La idea fija*, núm. 2 (septiembre de 2000).
- SEED, David (ed.) (2005): *A Companion to Science Fiction*, Blackwell Publishing, Oxford. <<http://dx.doi.org/10.1002/9780470997055>>
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo (ed.) (2013): *Conversaciones con Mario Levrero*, Conejos, Buenos Aires.
- VECCHIO, Diego (ed.) (2016): *Levrero, Cuadernos LIRICO* [En línea], 14, 2016, puesto en línea el 07 junio 2016, disponible en <<https://lirico.revues.org/2179>> [30/06/2016]. <<http://dx.doi.org/10.4000/lirico.2179>>

RESEÑAS

REVIEWS

Luis Gasca y Román Gubern, *El universo fantástico del cómic*, Cátedra Madrid, 2015, ISBN: 978-84-376-3439-5

«Érase una vez...»: así se titula el prólogo y así empieza el magnífico libro (un ensayo ilustrado) de Luis Gasca y Román Gubern, *El universo fantástico del cómic*. Se trata, como sabemos, de la fórmula predilecta de muchos cuentos pertenecientes a la tradición popular y folclórica (la que se transmitió de boca en boca y de generación en generación, a lo largo de los siglos) y de mucha literatura infantil (la que se escribió y que se sigue escribiendo en la actualidad).

Se trata también, en cierto sentido, de una fórmula mágica estandarizada: es como si quien cuenta la historia nos advirtiera y nos dijera que todo lo que seguiremos leyendo será eso, fruto de la fantasía del autor, quimera, utopía (o su contrario: distopía), algo que poco tiene que ver con la realidad (o con la percepción y consecuente descripción realista de la misma) y que mucho tendrá que ver con la imaginación, motor fundamental para crear mundos alternativos al nuestro, además de fuente inagotable creativa y crea-

dora a través de la cual podemos compartir esos mundos alternativos (posibles y potenciales) inventados *ad hoc* por el autor (sea este un escritor de cuentos, un director de teatro o de cine, un fotógrafo, un pintor o un dibujante de cómic, el género que aquí nos interesa).

Es exactamente este el tema central del ensayo ilustrado de Luis Gasca y Román Gubern: el de focalizar la atención hacia las múltiples realizaciones que la imaginación humana ha sabido crear en el ámbito del género del cómic (predecesor del séptimo arte en lo que se refiere a la manipulación de la imagen y por la manera en la que, sirviéndose de imágenes, consigue contar historias y estructurar narrativamente los hechos presentados).

El cómic puede crear mundos todavía más «alternativos» al nuestro con respecto al cine: no hace falta mucho dinero ni la participación activa de numerosas personas para poder crear otra realidad posible y potencial, pues es suficiente con una hoja en blanco y un lápiz. En este

sentido el cómic ha explotado con desenvoltura y extrema libertad el lado «fantástico» de la imaginación humana, entendiendo con este término un sinónimo del sintagma aristotélico «verdad poética», esto es, algo que no existió ni ocurrió pero que habría podido existir u ocurrir, según las leyes básicas de la necesidad y la verosimilitud que regulan y configuran lo que el Estagirita define en su *Poética* como *mythos*, o sea, «relato».

Es a partir de este andamiaje teórico que arranca la tipologización de «lo fantástico» en el género del cómic por parte de los dos autores; es el concepto mismo de «verdad poética» (y el paralelo de *mythos*) lo que les permite ahondar en la catalogación y el estudio (a veces de corte decididamente comparativo) de los principales motivos y de los principales personajes ficticios que pueblan (y siguen poblando) el mundo de «lo fantástico» (o, dicho de otra forma, los mundos en los que la «verdad poética» reina soberana sobre la «verdad histórica», o el relato cronológico y realista de lo que ocurrió en el plano de la realidad empírica).

De ahí deriva el despliegue iconográfico de los personajes más famosos de ese mundo: de las brujas y los magos del capítulo 1 a los dioses y los personajes centrales de la mitología clásica grecorromana del

capítulo 5; de los ángeles y los demonios de la tradición cristiana (pero no solo de ella) del capítulo 6 a los fantasmas y a los demás espíritus sobrenaturales que pueblan ya siglos de literatura y de cine en el capítulo 9; de las hadas (casi siempre benévolas) del capítulo 14 a las criaturas míticas (casi siempre malvadas) como son las harpías, las gárgolas y la Medusa del capítulo 16; hasta llegar a los monstruos (del latín *monstrum*: digno de contemplación por causar espanto o estupor o admiración) casi siempre tremebundos o de aspecto aterrador del capítulo 21.

Está claro que, frente a esta lista, el análisis (tanto en el sentido estrictamente teórico como en el principalmente iconográfico) podría ampliarse y alargarse para englobar también a otros personajes o seres «fantásticos». Y por eso mismo apreciamos el esfuerzo que han llevado a cabo los dos «casuistas» para no caer en el riesgo de lo que Umberto Eco definiría como «el vértigo de la lista» (en el homónimo ensayo aparecido en 2009 sobre el concepto de «lista», de «enumeración» y de «colección»). De ahí también el hecho de que cada uno de los personajes o figuras fantásticas arriba citadas venga radiografiado para que el lector pueda reconocerlo inmediatamente, contextualizarlo desde el punto de vista histórico, cultural y,

obviamente, iconográfico y, al final, para que pueda implícitamente contestar una de las preguntas centrales que abren el prólogo del ensayo: «¿Qué es un personaje?»; esto se cuestionan Gasca y Gubern en la página 6, subrayando uno de los nudos fundamentales del concepto de *mythos* según Aristóteles: para que haya un «relato» debe haber también unos personajes, siendo los mismos los elementos básicos del principio de mimesis, aquel principio que nos permite «identificarnos» con lo que (les) pasa en el plano de la ficción. Algo ocurre porque le ocurre a alguien; y nosotros en cuanto lectores (o espectadores o ambas cosas a la vez, como ocurre en el género del cómic) nos enganamos a una narración ficticia porque nos identificamos con ese alguien al que le ocurren las cosas. Incluso sucede cuando ese alguien es un «héroe» (un personaje dotado de una fuerza y de una moral sobrenaturales) o un ser irreal que puede evocar nuestras peores pesadillas: como la muerte, cuya amenaza queda plasmada en personajes fantásticos como los fantasmas o los monstruos arriba citados o como todos los así llamados «malos de la película».

Son ellos, los personajes, los que nos asustan, embaucan y los que nos dejan boquiabiertos (trátese de Batman, Superman, Spiderman, etc.); son estos seres a veces mitad

humanos y mitad sobrenaturales los que nos permiten disfrutar de la ficción y los que nos trasladan a esos mundos alternativos al nuestro que los padres del cómic (autores y dibujantes) convierten (con sus textos y sus viñetas) en mundos tangibles y visibles (o que podemos visibilizar). Son los personajes, en definitiva, los que le permiten al lector-espectador del cómic vivir temporáneamente otras vidas en otros mundos, a través de lo que S. T. Coleridge llamaba «la suspensión voluntaria de la incredulidad» («A willing suspension of the disbelief», como citan Gasca y Gubern en el prólogo arriba citado; no obstante, se les olvida otro elemento central sobre el que se fundamenta la teoría del poeta inglés: «for the moment», especifica Coleridge en su *Biographia Literaria*, o sea, la «suspensión de la incredulidad» tiene que ser «temporal», porque nosotros en cuanto lectores-espectadores solo temporáneamente (además de voluntariamente) nos trasladamos a vivir dentro de los mundos alternativos de la ficción y dentro de los mundos donde prima «lo fantástico»: de lo contrario, seríamos como Don Quijote en el capítulo XXV de la Segunda Parte de la novela cervantina, cuando cree de verdad que los títeres del retablo de Maese Pedro son moros y cristianos en carne y hueso y no «modelos» verosímiles

para los personajes de ficción del romance del que surgen).

De aquí deriva otra elección acertada de los dos autores: la de enmarcar los personajes dentro de sus espacios y tiempos precipuos y junto con sus objetos fantásticos más característicos. Los cronotopos fantásticos serán tema del capítulo 4 de la Parte I: «Lugares mágicos» y toda la Parte V, titulada justamente «Otros lugares, otros tiempos» (esta parte podría ser leída y contemplada paralelamente al ensayo de Umberto Eco, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, publicado en 2013), mientras que los objetos ocuparían los capítulos 2 y 3 de la Parte I («Filtros, pócmias, brebajes, pociones mágicas», junto con «Artes mágicas y prácticas esotéricas») y toda la Parte IV, titulada «Objetos fantásticos».

Es en esta sección donde el lector podrá contemplar las múltiples maneras a través de las cuales los varios autores han forjado los rasgos de sus personajes heroicos o míticos: del Lazo de la Verdad de Wonder Woman al martillo de Thor, a la «espada salvaje» de Conan el Bárbaro, a la «espada láser» de Skywalker, pasando por el espejo mágico de la madrastra de Blancanieves y los zapatos mágicos de la protagonista de *El Mago de Oz*.

Lo fantástico aparece también en los múltiples juguetes que pueden cobrar vida (desde el Pino-

cho de Collodi hasta el vaquero o el soldado espacial de *Toy Story*), además de en los múltiples medios de transporte que los personajes utilizan según el contexto en el que actúan: desde la alfombra mágica y voladora de Mandrake a las naves espaciales de infinidad de cómics del género de ciencia-ficción, pasando por la bala de cañón en la que vuela el Barón de Münchhausen y los barcos fantasma típicos de los cómics del género gótico y de terror.

El capítulo 28, «La vida mañana», en este sentido, pretende enseñarnos algunas muestras de cómo podría ser nuestro futuro en una proyección temporal a larguísimo plazo. Se trata, como es fácil comprobar contemplando las láminas de los cómics citados, de visiones casi siempre distópicas, en muchas de las cuales los experimentos científicos, las catástrofes atómicas o naturales, las guerras nucleares o demás cataclismos dejan poco o nulo resquicio a la esperanza y al optimismo. Lo que más sorprende, de hecho, es el parecido indudable del trazo entre dibujantes pertenecientes a culturas, idiomas y estilos aparentemente muy alejados entre sí: como si el miedo a un futuro apocalíptico fuera algo universal y que une a autores dispares independientemente de su nacionalidad (en este sentido, los autores americanos, europeos y orientales comparten el mismo enfoque).

Concluyendo, para quienes hayan aprendido a leer gracias a las letras impresas que aparecen en los bocadillos de los cómics, *El universo fantástico del cómic* tiene otro mérito adjunto: este ensayo ilustrado no solo se presenta como una mina sin fondo de referencias iconográficas desde los orígenes hasta la contemporaneidad del género del cómic, sino que también se presenta como una inesperada ocasión para realizar una proustiana y muy grata «búsqueda del tiempo perdido», un salto temporal en el pasado y en esa época en la que todavía creíamos en lo fantástico y sabíamos zambullirnos sin frenos ni censuras racionalistas en

los mundos alternativos creados por los padres de este género tan denostado en sus orígenes y tan importante y en auge como es hoy el cómic.

Es un trabajo valiente y meritorio el de Gasca y Gubern, una joya visual para todos los amantes del género y para aquellos que quieran descubrir los múltiples matices del mismo.

ANTONIO CANDELORO
UCAM (Universidad Católica de
Murcia)
acaneloro@ucam.edu



José María Salaverría, *Ciencia ficción, fantasías y aventuras*, ed. Mariano Martín Rodríguez, La Biblioteca del Laberinto, Madrid, 2015. ISBN: 978-84-943109-4-2

Desde hace ya varios años, el investigador, doctor en Filología Románica, políglota y conocedor de diferentes tradiciones literarias europeas Mariano Martín Rodríguez viene desenterrando del olvido a diferentes escritores y textos con los que ha demostrado la existencia de una rica literatura de ciencia ficción y de fantasía, especialmente, durante la primera mitad del siglo xx, tal y como demuestran artículos suyos como «Science Fiction as Mainstream Literature: The Spanish Scientific Romance and its Reception before the Spanish Civil War» (*Foundation*, vol. 39, núm. 110, 2010, pp. 38-58).

Relacionado con esa tarea, Martín Rodríguez ha confeccionado ediciones críticas de algunos de esos textos rescatados, por lo que a su espalda lleva ya una nada desdeñable tarea como editor. A este respecto, se deben recordar sus ediciones de *Historias de ciencia ficción*, de Agustín de Foxá, o de *El archipiélago maravilloso*, de Luis de Araquistáin. Además, como investigador tiene ya reputada fama, dado su carácter de espe-

cialista en la ciencia ficción española previa a 1950 y en narraciones de temas poco convencionales, como las ficciones formicológicas (véase *Hélice*, vol. II, núm. 5, pp. 28-47) o los poemas cosmogónicos —como *Poema de Utnoa*, de Abel Montagut (véase *Amaltea: revista de mitocrítica*, 2015, vol. 7, pp. 57-86)— que le han llevado a aparecer en prestigiosas publicaciones como la ya citada *Foundation, Science Fiction Studies* o *Revista de Filología Románica*, e incluso a colaborar en traducciones con destacados escritores, como Ursula K. Le Guin. A ello debe sumarse su labor como difusor académico dentro de la dirección de la revista *Hélice: reflexiones sobre ficción especulativa*, en la cual trabaja desde 2012.

En esta ocasión, Mariano Martín Rodríguez se centra en la figura del escritor de origen vasco José María Salaverría, a quien la crítica académica había encasillado como un «noventayochista menor» (en palabras de María Martínez-Cachero Rojo) o como un nacionalista conservador a causa del mayor peso que

tiene su obra ensayística frente a la de ficción.

Salaverría, escritor que vivió y trabajó a caballo entre España y Sudamérica, desarrolló una labor periodística a menudo polémica por sus tomas de partido, lo que ha ensombrecido su tarea como narrador, donde sobresalen obras como la novela psicológica *La virgen de Aranzazu* (1909).

Frente a esa visión tradicional y reduccionista que la crítica ha mantenido de la obra completa de Salaverría, Martín Rodríguez centra esta compilación en una serie de narraciones breves que han pasado casi desapercibidas por parte de los investigadores que han estudiado la obra del escritor vasco. Es precisamente en los cuentos donde Martín Rodríguez encuentra a un Salaverría más versátil en temas y géneros, un Salaverría más genuino y original.

El único estudio previo que había tenido en cuenta estos relatos había sido la tesis de Andreu Navarra Ordoño: *José María Salaverría, escritor y periodista (1904-1940)* (Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010). Sin embargo, dado que se centra en la obra completa de Salaverría, y, más en concreto, en la periodística, el análisis de los cuentos incluidos en esta antología es mucho más reducido y menos profun-

do que el realizado por Mariano Martín Rodríguez.

Los cuentos incluidos en esta recopilación, titulada *Ciencia ficción, fantasías y aventuras*, comprenden un periodo de poco más de tres lustros, ya que los más antiguos datan de 1920 en una primera publicación, y los más tardíos, de 1936 (aunque la mayoría fueron escritos en la década de los años veinte), y, principalmente, casi todos fueron recogidos en dos antologías que Salaverría publicó en vida: *El muñeco de trapo* (1928) y *Libro de las narraciones* (1936).¹

Con este recopilación, Mariano Martín Rodríguez procura defender la visión de un Salaverría que, liberado de los convencionalismos de la literatura comercial y de la tarea periodística, se vale de la narración breve para liberarse artísticamente y, mediante el distanciamiento que le permiten lo fantástico, la ciencia ficción o la narrativa de aventuras, condenar diversas hipocresías sobre la sociedad de su época y sobre los principios de civilización.

De este modo, siguiendo una estructuración por géneros, la antología se divide en cuatro bloques temáticos: dobles, tipos, anticipaciones y aventuras. Cada uno de estos bloques constituye un género literario determinado: lo fantástico, la

1. Una excepción sería el cuento «Salaverría más Salaverría», aparecido en *Nuevos retratos* (1930), y «Un mundo al descubierto», publicado únicamente en prensa en vida del escritor.

etopeya dialógica (según denominación del propio Martín Rodríguez), la ciencia ficción y la narrativa de aventuras. En el comentario a los mismos, el editor ofrece siempre una contextualización del relato mediante una visión diacrónica de cada uno de estos géneros dentro de la literatura europea y española. Martín Rodríguez muestra con ello que se trataba de modelos literarios comunes en la época, practicados en diversas tradiciones literarias y con cierto bagaje detrás. Así, la selección de relatos de Salaverría aquí presentada muestra el conocimiento que el escritor vasco tenía de la literatura de su tiempo.

No obstante, al explicar cada relato, Mariano Martín Rodríguez argumenta, convenientemente, cómo Salaverría tomaba estos modelos literarios para reflejar otro tipo de intereses intelectuales con ellos, de ahí que el prólogo se titule «una (post)modernidad insospechada». Estas contextualizaciones genéricas adquieren, por tanto, un valor especial.

Probablemente, de esos géneros seleccionados que conforman los bloques de la antología, el más interesante sea el de la etopeya dialógica, relacionada con el artículo de costumbres y el género dialógico (de tanto éxito en el Renacimiento), y definido como una narración homodiegética donde el narrador nos

presenta, gracias a una conversación, a un personaje anodino, de apariencia mediocre, pero con un rico mundo interior. El narrador solo escucha las teorías algo fantásticas de sus interlocutores, como la habilidad de ver figuras y personajes en cualquier sitio del inglés en «El forjador de fantasmas», o la capacidad para controlar los sueños de Horacio Luna en «El soñador arruinado».

Precisamente, en este bloque se incluye uno de los relatos más interesantes del volumen: «El fichero supremo». Este cuento constituye un posible antecedente de «La biblioteca de Babel», de Jorge Luis Borges, tal y como ha defendido el propio Martín Rodríguez en un artículo previo (véase *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2015, vol. 44, pp. 281-303).

Esta relación, que ya había sido aventurada por E. Díaz Navarro y J. R. González en *El cuento español del siglo xx* (Alianza, Madrid, 2002), se basa en que en ambos textos se explota una fantasía para jugar con conceptos metafísicos. En el caso de Salaverría, un archivero de una biblioteca nada frecuentada intenta crear un archivo que recoja todos los acontecimientos del universo, mientras que en el texto borgiano se especula con una biblioteca infinita e incommensurable que contenga todo el conocimiento del universo.

Con ello, en ambos textos se reflexiona sobre la incapacidad del ser humano para conocer la totalidad del universo y sobre su lugar en el mismo. Por contra, son el tratamiento y la estructura los que muestran la diferencia perceptible entre ambos cuentos y entre sus dos autores.

Junto a este formidable relato, tampoco desmerecen en absoluto en esta antología otros magníficos textos, como «Salaverría más Salaverría», incluido en la sección del doble, o «Jardín Polinesio», perteneciente al de la aventura. En el primero de ellos el escritor vasco construye un autorretrato mediante un artificio fantástico: se desdobra mágicamente y puede escuchar lo que sus contertulios dicen de él cuando lo creen ausente. Con ello Salaverría muestra que la identidad personal depende del punto de vista de quien la ausculta, potenciando la necesidad de relativizar para encontrar las contradicciones internas del hombre.

Si en «Salaverría más Salaverría» se pone en entredicho la visión del individuo, en «Jardín Polinesio» se critica el concepto de civilización. Aquí el tema del salvaje deriva hacia la hipocresía de la sociedad. En este texto el escritor vasco denuncia la superficialidad de la sociedad actual y defiende los valores de los dos protagonistas, Guillermo e Inés, quienes huyen de la civilización moderna, representada por el barco

que les había encontrado en la isla desierta, para construir una cultura propia y quizás más genuina en una ínsula paradisíaca.

Por otro lado, dentro de la sección de anticipaciones, hay que mencionar el valor crítico de «Un mundo al descubierto». En este texto Salaverría realiza un análisis de la humanidad desde la perspectiva del otro, en este caso los marcianos, superiores supuestamente a los terrícolas. El texto critica sobre todo el proceso colonizador de las potencias europeas durante el siglo XIX y su supuesta visión paternalista sobre los pueblos menos desarrollados. Además, el texto simula ser una conferencia científica, estrategia retórica con la cual Salaverría subvierte la autoridad de estos discursos. Con ello, el escritor vasco refleja la potencialidad crítica de la ciencia ficción.

Menos destacado resulta en la sección de anticipación, aunque digno de mención, «Quinientos», una modernización de la leyenda de Fausto, cuyo valor principal reside en que refleja el pesimismo del escritor vasco ante la vida. Algo similar sucede en la sección del doble con «La muerte de mi doble», texto que presenta una llamativa reflexión sobre el concepto de personalidad como algo único e irrepetible, como fundamento del individuo y como justificación de su libertad y autonomía.

Todo lo contrario sucede con «En la caverna encantada» respecto a la sección de aventuras, relato interesante de similar valor literario que «Jardín Polinesio». En este texto, Salaverría toma el mito de la Ciudad de los Césares para parodiar y degradar esa utopía, al presentar una sociedad aislada como degradada y primitiva, y criticar con ello el proceso colonial y postcolonial en Latinoamérica, idea que ya defendió Martín Rodríguez en su artículo «Longing for the Empire? Modernist Lost-Race Fiction and the Dystopian Mode in Spain» (*Science Fiction Studies*, vol. 40, núm. 3, 2013, pp. 463-479).

Pocos son, entonces, los aspectos que se le puedan reprochar a Mariano Martín Rodríguez al confeccionar esta antología. Uno de ellos quizás sea que prescinda de una mención de las ediciones de los cuentos seleccionados al final del estudio introductorio, aunque dicha información bibliográfica aparece explicitada en ese preámbulo académico. De la misma forma, no hay una bibliografía detallada sobre ese estudio introductorio al final del mismo, pero se debe a que, al recurrir a la citación latina, dicha información aparece en sucesivos pies de página a lo largo de la introducción. Caso similar acaece con la mención de las variantes de los textos, que se indican en notas al pie dentro de la

introducción, y no se encuentran anotadas dentro de los cuentos, lo cual, por otra parte, aligera la lectura. Se trata, en general, de ausencias que juegan en pro de la legibilidad del texto, lo cual incide en su menuencia. Debe entenderse, además, que esta edición procura acercarse a un público general, y no exclusivamente a un público académico, lo que se deduce de la propia advertencia que subtítulo la introducción.

Lo que debe quedar claro es que, con esta selección, Mariano Martín Rodríguez defiende la obra de un José María Salaverría que, al huir de las ataduras de la moda y de la polémica de sus ensayos, se revela como un ficcionalizador de estilo fluido y cuidadoso, que alcanza un nivel intelectual digno de otros escritores coetáneos como Miguel de Unamuno o Ramón Pérez de Ayala. Se trata, por tanto, de una imagen alejada de la que la crítica le ha venido atribuyendo al escritor vasco, con lo que se demuestra la actitud polifacética y el hecho de que la literatura no puede reducirse a juicios generalistas que constriñan la realidad objeto de estudio, la cual suele presentarse con mayor heterogeneidad de la inicialmente considerada.

En ese sentido, Mariano Martín Rodríguez se suma a la defensa de la variedad de las letras hispanas ajena al juicio reduccionista de la etiqueta de «realismo», siguiendo

así la reivindicación desarrollada por David Roas y Ana Casas en el prólogo a la antología *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo xx* (Menoscuarto, Palencia, 2008). Por ese motivo, la selección de Martín Rodríguez de los cuentos de Salaverría, *Ciencia ficción, fantasía y aventuras*, constituye una nueva evidencia de las posibilidades especulativas de estos géneros y de cómo

han tenido mayor peso en la literatura española del que había tenido en cuenta la tradición académica.

MIKEL PEREGRINA
Universidad Complutense de
Madrid
peretorian@gmail.com



Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano y Sergio Fernández Martínez (coords.), *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, Universidad de León, León, 2016. ISBN: 978-84-9773-760-9.

El volumen *Territorios de la imaginación* nace con el objetivo de dar cabida a las diversas modalidades de la narrativa y el ámbito cinematográfico no mimético que en las últimas décadas han despertado el interés de críticos y académicos a ambos lados del Atlántico. Así, este estudio de la llamada «literatura de lo insólito» ha sido abordado por los investigadores Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano y Sergio Fernández Martínez en diversos congresos y jornadas que han dado lugar a novedosas publicaciones que manifiestan el auge de esta categoría estética en la actualidad.

Estos *Territorios de la imaginación* se componen de un total de diez estudios articulados en dos bloques perfectamente diferenciados: por un lado, una visión de la literatura fantástica actual en España y México, a la que se suma la aportación de destacados escritores del género; y, por otro, un acercamiento teórico-crítico a las diferentes poéticas ficcionales de lo insólito en ambos países, agrupadas en di-

versas secciones de acuerdo al espacio geográfico, cultural e imaginario al que pertenecen. La obra comienza con un ensayo en el que Ana Abello Verano plantea la situación actual de lo fantástico del siglo XXI, género histórico o categoría estética que surge a principios del siglo XIX para vencer los límites de la razón romántica. Así es como, en torno a 1960, surgen una serie de escritores, entre los que destaca a Ángel Olgo-so, Fernando Iwasaki, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel, preocupados por el deseo de incluir lo fantástico en sus cuentos y microrrelatos, planteando de esta manera una dicotomía entre el mundo irreal y el de nuestra propia existencia, a la que se suman vertientes del terror, lo abyecto, el gótico o incluso la filosofía. Estas alteraciones del orden de lo real en el espacio y en el tiempo, así como la inclusión de la figura del monstruo o el desdoblamiento de la personalidad mediante el recurso del doble, le sirven al autor para introducir una ambigüedad a partir de la cual plantear

su crítica e inconformidad ante la realidad actual y denunciar los problemas sociales en que se encuentra inmerso.

Por su parte, Alberto Chimal habla de las fuertes restricciones que ha tenido la literatura en la historia de su país, México, llegando a prohibirse toda aquella que se saliese de lo canónico, de la norma, es decir, que transgrediese el orden de la realidad. Es en la década de los noventa cuando encontramos las primeras muestras de literatura de imaginación en este país hispanoamericano como herramienta que contribuye a reflejar la realidad social que se está viviendo en el mismo. En contraposición a la denominación tradicional «literatura fantástica», Chimal emplea el término «imaginación fantástica», entendiendo este como el recurso literario que permite «imaginar a sabiendas de la imposibilidad de lo imaginado» (p. 39). Esta «generación de sacrificio», tal y como la califica Chimal, ha empezado en el siglo XXI a tener el lugar que merece en la sociedad gracias a la labor cultural de editoriales independientes y medios digitales, pues, como él mismo afirma, «la imaginación fantástica es el otro reflejo del presente. El reflejo insumiso» (p. 49).

La opinión de los «escritores de la imaginación» Alberto Chimal, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel viene a ratificar las

preceptivas sobre lo insólito expuestas anteriormente. Todos ellos coinciden en calificar la escritura no mimética como un medio para plantear dudas y protestar contra la normalidad, al mismo tiempo que nos permite ahondar en el espacio, el tiempo, las relaciones humanas, la identidad o la propia muerte; un nuevo camino para abordar lo real, no para huir de ello. Estos autores se nutren de la intertextualidad y utilizan referencias culturales y artísticas, así como el miedo y el humor en sus relatos ya que, como dice Esteban Erlés, «lo fantástico no opera en el vacío, lo fantástico es una manera diferente de contar la realidad» (p. 57).

La segunda parte del libro analiza diversas poéticas ficcionales de lo insólito en la narrativa española y mexicana. Atendiendo a los diferentes aspectos que se quieren destacar en cada artículo, se han creado tres secciones diferentes. En la primera de ellas, correspondiente a los «Espacios narrativos y escénicos, lo fantástico y el terror», se ha analizado la dimensión espacial, una de las grandes olvidadas por la crítica literaria hasta épocas recientes. Patricia García García habla de las «distorsiones espaciales» a partir de la concepción del espacio como universo ficcional que dota de coherencia a la trama y contribuye a la proyección de las ideas y la visión del mundo que se quiere crear. Las

referencias espaciales precisas tienen como función delimitar el cronotopo sobre el que tendrá lugar la transgresión fantástica hacia lo inverosímil. Las transgresiones más frecuentes en la jerarquía continente-contenido son aquellas en las que algo pequeño contiene algo mucho mayor, lo infinito dentro de lo finito, el motivo de la miniatura y la *mise en abyme* tan presente en los relatos de Iwasaki, Merino o Esteban Erlés; o las réplicas que acaban suplantando la identidad de sus referentes, relativizando así la realidad.

En su ensayo, Miguel Carrera Garrido trata de analizar cuatro aspectos de lo fantástico en el género dramático: en primer lugar, la existencia de un teatro de terror occidental, con personajes maléficos, escenarios siniestros y raíces góticas, influencias del simbolismo de Maeterlinck y Poe, del expresionismo «pesadillesco» o del *Grand Guignol français*, precursor del gore; seguidamente, la teoría del terror ficcional en cuanto confluencia de enfoques físicos y metafísicos para crear un abismo emocional; más tarde, las limitaciones y ventajas del terror como género fantástico, tales como la confusión entre el plano real y el ficcional que origina el efecto fantástico, la interacción entre público y actores para favorecer una agresión «real» y la objetividad desde la que el público observa los he-

chos. Por último, habla de autores como Valle-Inclán, Sastre o Nieva que, a pesar de no ser considerados por la crítica como autores de terror, ya emplearon en sus obras recursos como la *monstrificación* del ser humano.

El espacio subversivo del cuerpo, la deconstrucción y las metamorfosis como perspectivas propias de lo insólito son estudiados en la siguiente sección del libro. En primer lugar, Sergio Fernández Martínez analiza la represión, violencia y destrucción en la obra *La fase del rubí* de Pilar Pedraza, que cuenta con el cuerpo como eje articulador situado en el escenario de lo abyecto. A través de este, la autora toledana explora la muerte, el deseo y la repulsión que precede y subyace a la aparición de la sublime belleza. De esta manera, el cuerpo se constituye como presencia dentro de uno mismo, como espacio habitado por un monstruo que no es otro que el propio «yo», produciéndose una apertura a dos realidades en donde la carne triunfa como eclosión simbólica del reino de la imaginación.

Por su parte, Inés Ordiz Alonso-Collada se propone abarcar lo insólito en la literatura mexicana de los últimos tiempos, con una especial atención a la novela *La primera calle de la soledad* de Gerardo Horacio Porcayo, una de las pioneras del género *cyberpunk* que descompone, al mis-

mo tiempo, la integridad corporal, la propia esencia del ser humano y la veracidad de lo real. Esta novela propia del gótico contemporáneo refleja las preocupaciones de la sociedad actual mexicana, en la que imperan el capitalismo y la desconfianza en la tecnología, a través de la figura de los cibernéticos. La abyecta realidad cibernética, la disolución de las fronteras entre lo propio (el cuerpo) y lo ajeno (la tecnología) desvelan un mundo de hombres alienados a los que su propia corporalidad les produce desconfianza y miedo. Siguiendo esta línea, la profesora Rosa Díez Cobo estudia las metamorfosis femeninas que se producen en tres novelas mexicanas en las que lo fantástico irrumpe como descreimiento de la realidad, como alteraciones de la identidad, como recurso de darle voz al Otro o como combinación con el humor. Observa cómo en *Los deseos y la sombra* de Ana Clavel aparece el motivo del cuerpo invisible, una protagonista que, metamorfoseada en la forma de un jarrón chino, permanece ajena a los ojos del resto de las personas, inmersa en las luces y las sombras de su alienación mental. El motivo del doble y el desdoblamiento de la identidad se pueden constatar en *El huésped* de Guadalupe Nettel, cuya protagonista desarrolla en su propio cuerpo una armadura que la protege contra el mundo hostil tras descubrir su ceguera. Por último, en

El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona asistimos a una metamorfosis y un hibridismo provocados por un hecho traumático que inicia la fuga mental, estado ambiguo entre lo fantástico y lo neurótico.

El bloque final del libro se consagra a la cinematografía fantástica española e hispanoamericana, que sirve como complemento y colofón ideal a toda la narrativa insólita tratada previamente. Gonzalo González Laiz trata el concepto de «Nueva Carne» cronenbergiano como transformación del cuerpo con connotaciones obscenas, monstruosas y enfermizas que muestran psicosomáticamente el pensamiento vinculado a una visión negativa de la sociedad. En España se vislumbra este fenómeno en los años ochenta, la Edad de Oro del Fantástico, pero hasta la década de los noventa no surge la Nueva Carne propiamente dicha en películas como *Acción mutante* de Álex de la Iglesia o *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar, así como el monstruo mutante encarnado por minusválidos, *freaks* o cibernéticos. Esta fusión de carne y tecnología, de belleza interior y monstruosidad exterior, provoca un caos y un horror que culminan en la autoaceptación del individuo y que augura aún un largo futuro a la Nueva Carne. El volumen termina con la aportación de Francisco de León, que analiza los nuevos esta-

dos provocados por el tránsito del cuerpo hacia otras dimensiones. Tomando como punto de partida la tradición mítica de su México natal y centrándose en la producción de Carlos Enrique Taboada, Francisco de León califica el horror como una forma de irrupción en lo fantástico que tiene que ver con la idiosincrasia de cada pueblo, en el que es frecuente el recurso de la inclusión de un relato dentro de otro relato, y en el que la figura infantil se revela como representante espectral de la invasión por parte del mundo moderno del espacio tradicional.

Como pone de manifiesto esta obra, al viaje por los territorios de la

imaginación le queda aún mucho camino por recorrer, copiosos espacios fantásticos por transgredir, diversos mundos subversivos por conocer y variados monstruos por desenmascarar tanto a uno como a otro lado de las dos orillas. Esta es la razón por la que estos *Territorios de la imaginación* han comenzado una expedición por un itinerario ignoto que guarda muchos secretos por descubrir.

MARÍA GUTIÉRREZ CAMPELO
Universidad de León
mgutic03@estudiantes.unileon.es



Felisberto Hernández, *Narrativa reunida*, ed. Hebert Benítez, Alfaguara, Montevideo, 2015. ISBN 978-997-47326-0-5.

El uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) acertó cuando escribió «a mí me van a leer cincuenta años después de que me muera». Desde que el poeta Jules Supervielle lo tomó bajo su protección en la década del 40, el prestigio de sus valedores no ha decrecido: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Italo Calvino, Ángel Rama, Enrique Vila-Matas... Críticos, escritores y lectores incondicionales parecían luchar para que el pronóstico se cumpliera dentro de plazo, y lo cierto es que durante las últimas cuatro décadas la popularidad de Hernández ha aumentado, en la academia y fuera de ella, a un ritmo lento pero indiscutiblemente firme. Cuando en 2014, pasado el medio siglo, vencen sus derechos de autor, las editoriales no tardan en reaccionar: se publican una *Narrativa completa* (El cuenco de plata, Buenos Aires, 2015), una compilación de su correspondencia y composiciones musicales (*Cartas*, Paréntesis, Montevideo, 2016), y esta *Narrativa reunida* de Alfaguara, al cuidado del profesor He-

bert Benítez, en 2015. Si bien desde el año 2000 en Latinoamérica y Europa se imprimían cada vez más libros de Hernández, no se recogían unas obras completas desde las que José Pedro Díaz preparó para Arca (Montevideo, 1981-1983) y Siglo XXI (México, 1983).

Benítez es profesor de Literatura Uruguaya en la Universidad de la República de Montevideo, ha publicado varios estudios sobre Hernández y es, en la actualidad, uno de los principales especialistas en el escritor. Ha tomado como base, precisamente, las *Obras completas* de Arca para esta nueva edición en un solo volumen, que incluye todos los trabajos del uruguayo publicados hasta la fecha. Como apunta la «Nota preliminar», la de Alfaguara no es una edición crítica en sí misma, pero la labor de Díaz ha sido revisada y actualizada, y la presentación de los textos es impecable. Cabe destacar el apartado de publicaciones póstumas: si en las últimas décadas han sido habituales reimpresiones o nuevas ediciones de *Nadie encendía las*

lámparas, *Las hortensias* y otras narraciones fundamentales del autor, hacía mucho que no podían encontrarse en las librerías piezas menores también significativas, como «Filosofía de gánster», «Tal vez un movimiento», o las versiones anteriores de esta y «El árbol de mamá».

El índice, que incluye también un prólogo —en realidad, una breve introducción crítica a la obra de Hernández—, presenta el material agrupado en tres secciones: «Libros publicados en vida del autor», «Cuentos, narraciones y otros textos publicados en vida del autor exclusivamente en revistas y prensa periódica» y «Textos de publicación póstuma». La primera sigue el orden estricto de publicación, mientras que la segunda y la tercera se basan «en la cronología según fecha de composición probada o estimada», en palabras de Benítez (p. 23). Ciertamente, al lector avisado puede chocarle encontrar, por ejemplo, *Tierras de la memoria* (publicada póstumamente en 1964) separada de *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido* (ambas de 1942), o la «Explicación falsa de mis cuentos» separada de *Las hortensias*, junto a la que suele presentarse. En realidad, esta distintiva colocación resulta más fiel al desarrollo natural de la obra de Hernández, y reproduce su irregular fortuna editorial: además de *Tierras de la memoria*, una

nouvelle de importancia central en su catálogo, se encuentran en estos apartados piezas tan característicos como el *Diario de un sinvergüenza*, «Úrsula» o «Mur».

El prólogo logra un dibujo cumplido de la trayectoria, la recepción y los principales rasgos del mundo literario de Hernández: el tratamiento irregular de la temporalidad, la tan mencionada «rareza», su problemática inclusión en el terreno de lo fantástico («si no rebasa esa frontera, tampoco renuncia a la fisura de las imágenes de lo cotidiano, que aunque no extinguen su lugar, sí padecen el resquebrajamiento de su estabilidad»; p. 17), la complejidad del discurso de la conciencia (el «psiqueo», como quería Vaz Ferreira), la pervivencia del pasado, y la importancia del juego. En cuanto a la omnipresencia del «misterio», motivo capital en Hernández, Benítez define esta cualidad como «la sobrevivencia al cientifismo y al lugar común, a la banalidad y al mundo unidimensional, a los imperios más mecanizados de la conciencia racional pero también a sus parodias cursis y a sus catástrofes» (p. 21), proponiendo con ello una certera caracterización general de la producción hernandiana. El prólogo contiene, también, algunos apuntes biográficos y referencias a los planteamientos más relevantes de otros exégetas de Hernández, como No-

rah Giraldi, Gustavo Lespada o Alberto Zum Felde; una sucinta bibliografía cierra el prólogo y da paso a *Fulano de tal* (1925), primero de los «libros sin tapas» del escritor uruguayo.

La publicación de esta *Narrativa reunida* puede ser uno de los últimos pasos de Hernández hacia el centro del canon hispanoamericano del siglo xx, y pocos en Argentina y Uruguay dudan de que le corresponda este lugar. Casi siempre ausente de los programas universitarios españoles, su obra no pierde vigencia con los años, antes al contrario: cuanto más reciente la lectura, más evidentes la contemporaneidad y frescura de su labor literaria. Aunque César Aira se extralimitara en su defensa («Felisberto es un escritor genial al que Cortázar no podía aspirar siquiera a lustrarle los zapatos»), puede que para entender

algunas de las voces latinoamericanas más relevantes posteriores al *boom*, la de Hernández resulte indispensable; autores como Ricardo Piglia, el propio Aira, Roberto Bolaño o Mario Levrero han reivindicado y atesorado esa «rareza» que lo alejó de generaciones literarias y corrientes principales, y le ha valido el peligroso prestigio del autor de culto. Esta nueva recopilación, cuidada por un experto en la materia, se presenta como una excelente puerta de entrada a la escritura del uruguayo y, al mismo tiempo, como testimonio de su trascendencia y del largo alcance de su integridad poética.

FERRAN RIESGO
 Universidad de Alicante
 ferran.riesgo@ua.es



Alfons Gregori, *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2015.
ISBN: 978-83-232-2995-7

Cada vez son más abundantes las investigaciones sobre las narrativas fantásticas española y catalana: trabajos críticos sobre obras y autores, estudios panorámicos sobre diversos periodos, análisis de temas y motivos recurrentes... Poco a poco vamos conociendo mejor la historia y el presente de lo fantástico en ambas narrativas, aunque todavía queda mucho por hacer. Por ello es bienvenido el excelente ensayo de Alfons Gregori, profesor en la universidad Adam Mickiewicz de Polonia y miembro del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF; Universidad Autónoma de Barcelona), pues se ha atrevido a enfrentarse a un asunto muy novedoso habitualmente soslayado en la mayoría de trabajos sobre el género: el análisis minucioso del componente ideológico, entendido de un modo plural y científicamente productivo, en un conjunto de narraciones fantásticas breves españolas y catalanas publicadas entre finales del siglo XIX y principios del XXI.

Pero antes de llevar a cabo el análisis crítico del mencionadocor-

pus, el autor realiza una detallada reflexión teórica —compleja y novedosa— del concepto de lo ideológico. Debo señalar que casi la mitad de la monografía está dedicada a dicha reflexión teórica, en la que expone con claridad las diversas visiones del concepto de ideología (punto 1.4), muchas de las cuales raramente aparecen de manera explícita en obras vinculadas a los estudios literarios. En este sentido, el autor justifica en la introducción de forma convincente el empleo de este discutido término, que en realidad otorga cuerpo y sentido a la totalidad de la monografía. Asimismo, dicha exposición no es sólo un resumen de perspectivas teóricas, pues Gregori discute, valora y matiza las mismas, exponiendo su propia concepción sobre lo ideológico y sus diversas manifestaciones literarias.

Esa reflexión teórica va acompañada —necesariamente— de una aproximación sintética, pero a la vez muy completa, de las principales perspectivas que han abor- dado la definición de lo fantástico,

desde los trabajos seminales de Caillois y Todorov a las últimas propuestas en torno a dicho concepto. De nuevo, el autor no se limita a un comentario razonado de las mismas, sino que a partir de la discusión de tales perspectivas teóricas muestra cuál es su propia idea de lo fantástico, base fundamental de la selección y análisis del corpus de obras ya mencionado. Un posicionamiento teórico que también implica que ciertas ideas que sostienen su argumentación puedan ser sanamente discutidas desde otros posicionamientos diferentes sin que ello vaya en menoscabo de la destacada aportación que este libro supone a los estudios sobre lo fantástico (aquí hablo desde mi propia disconformidad respecto a ciertas ideas sobre la definición de lo fantástico, la presencia y función del miedo en textos anteriores al siglo XIX o la adscripción fantástica de algunos textos mencionados a lo largo de la primera parte del trabajo). Todo ello revela, pues, un profundo conocimiento de la materia y de la diversidad de perspectivas desde las cuales lo fantástico ha sido concebido por los principales especialistas en el asunto, a la vez que presenta una sugestiva inmersión en las relaciones entre dicho género, las creencias epocales y lo ideológico (puntos 1.3 y 1.4.2.5), algo esencial para comprender la historia y evolución de lo

fantástico, siempre vinculado al contexto sociocultural.

Una de las virtudes, insisto, a destacar de los apartados dedicados a cuestiones teóricas, especialmente los puntos 1.2 y 1.4, dedicados a lo fantástico y lo ideológico respectivamente, es la implicación del autor en el análisis, examinando críticamente las diversas teorías e hipótesis detalladas. Esta labor muestra no solo la capacidad de recolectar y enlazar materiales, sino la habilidad de relacionar aspectos muy variados y distantes entre sí (tanto lo fantástico como lo ideológico), ajustándolos a una visión compleja y medida para que el lector adquiera una comprensión mayor y más profunda de todo ello.

En su propuesta teórica sobre lo fantástico, el Dr. Gregori apuesta por usar el concepto de «preternatural» (frente a otros como «sobrenatural», «imposible», «insólito» o «irreal») para designar aquellos fenómenos que se escapan del paradigma epistemológico racionalista de la Modernidad, encuadrados en el mismo como transgresiones injustificables y por lo tanto inquietantes y siniestras, relegando el concepto de «sobrenatural» a los sucesos, figuras u objetos que responden al paradigma cosmovisual del cristianismo (y se supone que de otras religiones de gran implantación), en los que desaparece ese gra-

do de ominosidad, al ser asimiladas a la Providencia. Esta distinción, que en el caso de la modalidad literaria analizada otorga un amplio protagonismo al concepto de «preternatural», supone un riesgo ante el lector acostumbrado al uso coloquial y formal de «sobrenatural», pudiendo confundirle o desconcertarle en más de una ocasión. Sin embargo, constituye una opción coherente con la línea de claridad y rigurosidad del conjunto del trabajo, por lo cual su uso en última instancia puede comportar más ventajas que perjuicios.

Algo que se echa de menos, aunque es perfectamente comprensible en un trabajo como éste, de clara orientación teórico-crítica y alejado de imposiciones historicistas (o filológicas), es una introducción algo más extensa sobre la historia y evolución de lo fantástico en las literaturas española y catalana: las escasas nueve páginas dedicadas a ello dejan muchos aspectos globales sin aclarar, sobre todo lo que tiene que ver con la propia «posición» de los textos escogidos en el panorama de lo fantástico en dichas literaturas. Aunque también es cierto que varios de esos aspectos son expuestos en los análisis de los relatos particulares, a la vez que otros pueden ser solventados consultando la bibliografía que el autor maneja para elaborar su exposición. También es

cierto que ello implicaría exigir más extensión a una obra de por sí bastante dilatada y conformada por tan complejas imbricaciones.

Otro aspecto que merece una mínima reflexión tiene que ver con el corpus de obras seleccionado para articular la segunda parte del ensayo. En primer lugar, destacar el acierto de dicha selección, puesto que la mayoría de los autores forman parte del canon de las literaturas fantásticas española y catalana, ocupando, pues, un lugar central en la historia del género en ambas tradiciones. Basta mencionar, entre los autores en español, la presencia de clásicos como Pardo Bazán, Baroja o Unamuno, acompañados de otros nombres ineludibles como Cunqueiro, hasta llegar a los grandes maestros que empiezan a publicar en 1980: Merino, Fernández Cubas y Millás; y, entre los autores en catalán, nombres imprescindibles como los de dos grandes maestros de lo fantástico como son Calders y Peruchó, junto a Oliver o a un escritor actual de gran impacto como Sánchez Piñol. Si bien, como digo, la selección me parece muy adecuada, también cabe lamentar la ausencia de algunas voces que podrían haber aportado interesantes perspectivas acerca de la relación entre lo ideológico y lo fantástico, como, por ejemplo, Javier Marías. También podrían señalarse otros vacíos si aplicamos

una perspectiva histórica al amplio periodo que recorre el corpus de obras seleccionadas, pues no aparecen representantes de las décadas de los 20 y 30 (podrían haberse incluido relatos de Emilio Carrere y Joan Santamaría, por ejemplo) y la generación más reciente, la que empieza a publicar en torno al año 2000, compuesta por un amplísimo número de escritores que cultivan lo fantástico en español y en catalán, queda reducida, respectivamente, a José María García Hernández, autor de escasa producción y que lleva años alejado de lo fantástico, y al citado Sánchez Piñol. Pero no se entienda todo ello como un demérito: la selección de obras funciona perfectamente como ejemplificación de las diversas variantes de la relación entre lo fantástico y lo ideológico, que es lo que da sentido al corpus de relatos estudiados.

Por último, señalar también que la bibliografía utilizada es muy completa, destacando la presencia de textos procedentes de diversas disciplinas, como la teoría literaria,

la antropología, la filosofía, el psicoanálisis, la politología o los estudios culturales, así como un amplio abanico de trabajos sobre la obra y la figura de los autores analizados en la segunda parte de la monografía. Esto revela un notable trabajo de investigación acerca de cada uno de los autores y obras seleccionados, así como de sus contextos históricos y literarios.

En conclusión, el ensayo de Alfons Gregori es un novedoso trabajo que viene a llenar un vacío en los estudios sobre lo fantástico español y catalán (además de sus evidentes implicaciones teóricas y comparatistas) que se convertirá, sin duda, en una monografía de obligada consulta para los especialistas e investigadores en la materia.

DAVID ROAS
Universidad Autónoma
de Barcelona
david.roas@uab.cat



