

Introducción

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

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

El 1 de enero de 1976, los primeros paseos de los vieneses se ven perturbados por la presencia de una avispa de más de un metro de largo. Conservamos inquietantes fotografías de los rostros estupefactos de quienes se enfrentan a la aparición: aunque contemplan con sus propios ojos el gigantesco himenóptero posado sobre esculturas, portales e incluso la espalda de una persona, saben que aquello es imposible. Se trata de la *performance* de Gottfried Helnwein titulada *Acción San Stephan* (*Aktion St. Stephan*, realizada en colaboración con Robert Schoeller). En esta propuesta artística la realidad cotidiana, presentada mediante un espacio tan cercano y conocido como es la calle de una gran ciudad, colisiona con la inopinada irrupción de un ser que tanto la lógica como la experiencia tachan de imposible. Tal fricción en el seno conceptual de la obra hace de ella un buen ejemplo de lo que llamamos “arte fantástico”.

La realidad es una construcción. El físico David Bohm lo explicita mediante la etimología: “la palabra ‘realidad’ tiene su origen en las raíces ‘cosa’ (*res*) y ‘pensar’ (*revi*)”, de modo que no se refiere a “todo

aquello que es”, sino a “todo aquello que se puede pensar” (en Ceserani, 1999: 85). El arte, a su vez, construye la realidad. Y el arte fantástico, como anticipamos invocando la terrorífica avispa de Helnwein, pone en crisis los límites de dicha construcción. Así, lo que se investiga en estas páginas 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 prometía.

El asunto del presente libro es el arte fantástico, y su objeto de estudio consiste en examinar de qué modo es capaz de convocar lo imposible a través de las estrategias propias de la cultura visual. Dicho de otro modo, a través de esta investigación nos interrogamos sobre la naturaleza de eso que convenimos en llamar “arte fantástico”, sobre su alcance, sus límites y sus mecanismos. El título y el subtítulo del libro ya contienen implícito el siguiente argumento: lo fantástico, como constructo artístico, pasa por poner en crisis otro constructo, que es el propio mundo que lo rodea. David Roas, en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, presenta lo fantástico como “un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural” (2011: 9). Es este un cimiento debatido y aceptado en el campo de la literatura comparada y la estética literaria, mientras que en los textos sobre lo fantástico en las artes visuales apenas aparece esbozado y mucho menos analizado desde su traslación a lo visual. Es decir, desde la perspectiva de la tensión entre lo que se entiende por realidad, cómo la abordan los artistas y en qué medida pueden introducir en su representación lo imposible como elemento disruptivo (v. Parramon, 2016). En los estudios existentes sobre la cuestión, se suele considerar lo fantástico meramente como aquello imaginativo, asombroso, el fruto más o menos delirante de la fantasía. Y, para agravar la complejidad, a menudo cada autor ha usado la terminología basándose en supuestos particulares y no en acuerdos extensos y reconocidos.

Para explorar la relación del arte fantástico con la realidad, empleamos como ejemplos y elementos de análisis las artes visuales entendidas en un sentido amplio: dibujo, pintura, grabado, escultura, instalación, videoarte, *performance*... En cuanto al cine y la televisión, también presentes en estas páginas, advertimos que en ningún caso los

utilizamos como parte de una discusión específica sobre el género cinematográfico o televisivo de lo fantástico, sino que los tratamos como creadores de imágenes y dos de “las formas de representación iconográficas esenciales de la cultura contemporánea” (Balló, 2007: 133).

Sea cual sea el medio expresivo tratado, nos centramos en las cuestiones visuales, pero sin ignorar sus lazos con las narrativas, obvias en las artes performativas, pero que, por supuesto, también existentes en las artes plásticas. En consecuencia, a menudo echamos mano de referencias literarias y lingüísticas, no solo para reforzar un razonamiento o clarificar una explicación, sino incluso comparando determinadas estrategias visuales con estructuras narrativas. Es innegable que la narración es un espacio privilegiado de desarrollo de lo fantástico. Por ese motivo resultaría inapropiado ignorarla —amén de inviable, como se verá—. El ámbito de la creación, además, nunca se desarrolla en compartimentos estancos, de manera que la obra de los artistas siempre es capaz de influir en disciplinas que no son las propias.

Ahora bien, aunque los retos estéticos puedan ser los mismos, de un medio artístico a otro, las estrategias pueden variar enormemente. Por ese motivo, en un prístino ejemplo de la distinción ontológica entre lo visual y lo literario, o, si se prefiere, entre la imagen anclada a la mostración y las palabras constructoras de desarrollos conceptuales, Marcel Brion advierte que los dibujos de Victor Hugo no son ilustraciones de sus poemas, sino otros poemas que no pudieron ser escritos, porque debieron ser pintados (1989: 51). Como teoriza Román Gubern, “la imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta” (2003: 45), lo que no contradice, por supuesto, la secuencialidad de formatos como el del cómic.

En el fondo de estas consideraciones continúa latiendo el debate sobre las afinidades o las disimilitudes entre lo mostrado y lo descrito, presente desde la famosa expresión de Horacio en su *Arte poética* (*Ars poetica*, c. 19 a.C.): “ut pictura poesis” (“la poesía como la pintura”), tan importante para el humanismo y su defensa de la cercanía entre la pintura y la poesía, hasta detractores como Gotthold Ephraim Lessing, que, en su *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*

(*Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766) separa radicalmente lo que considera que son dos lenguajes distintos. Efectivamente, una de las diferencias fundamentales entre la literatura o el cine y artes como la pintura o la escultura estriba en el desarrollo narrativo, relativamente limitado en las últimas, cuando es en la narración donde tantas veces parece radicar lo fantástico. A partir de planteamientos como los expuestos, asumimos que lo que en la literatura requiere un proceso, en las artes visuales en general y en el arte fantástico en particular, se condensa en una única impresión visual que denominaremos “imagen-rotura” y que tendremos ocasión de describir.

Compartimos, pues, la opinión de Walter Schurian cuando considera que lo fantástico puede manifestarse en cualquier ámbito de expresión y de producción humanas, ya que es “todo aquello que irrumpe, que se añade, que se establece en ‘los márgenes de lo real’” y que se mueve alejado de órdenes y sistematismos” (2006: 10). Ahora bien, lo haremos con la consciencia de que cada disciplina articula un lenguaje propio, y que para establecer relaciones es necesario manejarse como una especie de traductor. El filósofo Hans-Georg Gadamer asume que, tanto en la interpretación o traducción hermenéutica, como en la traducción literaria, primero debe darse la necesaria comprensión (1996: 58).

Tal como se pone de relieve con las relaciones aludidas, los lazos en el mundo de la producción artística son poderosos y diversos. Quizá porque los artistas, tanto si escriben como si pintan o dirigen películas, son, en muchos casos, el resultado de unas mismas culturas y, por ende, de referentes, estímulos y condicionantes similares. Mediante esta salvedad es preciso aclarar cuál es el marco geográfico y cultural de las obras tratadas en este libro: excepciones debidamente justificadas aparte, el radio de acción se circunscribe a esa delimitación tan problemática, como práctica por generalizada, que es la de lo occidental. Y no se trata de una elección motivada únicamente por la cercanía; acudimos, de nuevo, a Román Gubern: “la imagen es un producto social e histórico, de manera que el relativismo de sus convenciones representacionales es inherente a su propia naturaleza semiótica” (2003: 26-27).

El núcleo del arte fantástico es su relación con la realidad, por lo que uno de sus aspectos clave es la copia mimética de las apariencias

visibles —el engaño sobre el que Platón ya pone sobre aviso—. Y, tal como expone Gubern, la historia de las imágenes en Occidente se basa en este afán ilusionista, que denomina “imagen-escena”, al tiempo que también desarrolla otro de ocultación simbólica, consistente en encriptar significados más o menos herméticos en lo que llama “imagen-laberinto” (2003: 8-9). Expresado de otro modo, los planteamientos del arte fantástico están unidos a los de la pugna occidental por conquistar la realidad a través tanto de un ilusionismo capaz de confundirse con sus apariencias ópticas, como de imágenes saturadas de significados intelectuales.

Volvamos a la tensión entre la calle vienesa y la avispa gigante. Del mismo modo que la reflexión sobre la realidad es punto de partida del arte fantástico, también lo es convocar lo imposible, aquello que *a priori* no debería caber en esa realidad inicial. De este segundo supuesto resulta el marco temporal de las obras tratadas, que también se explica y justifica más adelante: su cronología tiene que ser paralela al desarrollo del propio concepto contemporáneo de “imposible”, lo que implica hablar de obras y artistas a partir de la Ilustración, pero no antes. Así, este libro se centra en lo que en el mundo académico hispanico y latino venimos llamando “contemporaneidad”, mientras que en el anglosajón se utilizaría el término “modernidad”. Un arco cronológico concreto, en cualquier caso, indisociable de una época del arte que, pese a su heterogeneidad, desde la Revolución francesa viene compartiendo un cierto paradigma de pensamiento.

Es este, por tanto, un libro sobre artes visuales en el mundo contemporáneo, pero con una vocación transversal que nos impulsa a considerar las diferentes disciplinas artísticas no como departamentos aislados, sino como estrategias diversas unidas en una categoría estética —o en una esfera de categorías estéticas— con un mismo objetivo común: entender y aproximarse a la realidad para, además de dejar constancia de ella, transformarla y contribuir a su formación en cuanto que constructo social. Por este motivo, no es extraño que en estas páginas traigamos a colación obras de géneros diversos, como el terror o la ciencia ficción, por mucho que cuando lo fantástico se considera también como género, puedan verse entre ellos como antagonicos.

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

La primera citación con la que abrimos estas páginas corresponde a uno de los intertítulos del film francés *Nosferatu le Vampire* (1928), la segunda versión del alemán *Nosferatu (Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, dir. F. W. Murnau, 1922): “et quand il fut de l’autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre” (“y cuando estaba al otro lado del puente, los fantasmas vinieron a su encuentro”). Esta frase, que fascina a André Breton, decano del surrealismo, es una traducción bastante libre del alemán “kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergriffen ihn die unheimlichen Gesichte, von denen er mir oft erzählt hat” (“apenas hubo Hutter cruzado el puente, se apoderaron de él las visiones de las que tan a menudo me hablaba”)¹. Sea en la popular interpretación francesa o en el original germánico, su sentido último es el mismo: cruzar determinados puentes implica enfrentarse a visiones vedadas en la realidad ordinaria. De esas visiones se ocupa el arte fantástico y, mediante lo expuesto en este libro, salimos a su encuentro.

1 “Las visiones” también podría sustituirse por “los rostros”; la traducción es del autor.