

ALEJANDRO GRANERO FERRER



DEL SAPERE AUDE AL ABRACADABRA

MANIFESTACIONES EN LOS LÍMITES DE LA RACIONALIDAD



Tutorizado por
MARINA PASTOR AGUILAR



Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts

Tipología IV

VALÈNCIA, VII, MMXVII



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Gracias a Marina por ser mi tutora, pero sobretodo por ser la persona que hay detrás de cada tutoría, a Sònia por acompañarme en la vida, a Marc, Ángel, Mica y Carles por cada solución y minuto de distracción, a Mariano, Carlos y Paco por todas las las conversaciones que caben en un año y por cuidarme tanto, a Paco por su ayuda y a mi madre por estar siempre que se le necesita.

RESUMEN

El siguiente trabajo pretende explorar aquellas manifestaciones que se ubican en los límites de la racionalidad, partiendo de la Ilustración, con la finalidad de atender a lo que escapa de su escrutinio lumínico. A su vez, dichas manifestaciones se han dividido en dos bloques que atienden a la direccionalidad en que se produce la trascendencia de dichos límites, bien desde la revelación o bien desde la ocultación. Proponemos al lector un viaje con cuatro paradas: en primer lugar la exploración de los límites del mundo, en segundo lugar el misticismo, en tercer lugar el espiritismo y en cuarto lugar el ilusionismo.

Esta exploración sirve de hoja de ruta para encauzar la producción artística expuesta en la presente investigación, la cual se nutre de este recorrido por las desdibujadas y aparentes fronteras que separan la luz de la oscuridad.

Palabras Clave: Racionalidad, Luz, Límite, Oscuridad.

ABSTRACT

The following work tries to explore those manifestations that are located in the limits of the rationality, starting from the Enlightenment, with the purpose of attending to what escapes from its light scrutiny. In turn, these manifestations have been divided into two blocks that address the directionality in which the transcendence of these limits takes place, either from revelation or from concealment. We propose to the reader a trip with four stops: first exploring the limits of the world, secondly mysticism, thirdly spiritism and fourth illusionism.

This exploration serves as a roadmap for channeling the artistic production exposed in the present research, which is nourished of this route by the blurred and apparent borders that separate the light from the darkness.

Keywords: Rationality, Light, Limit, Darkness.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p. 06
2. UNA SALIDA LUMINOSA	p. 10
3. LA REVELACIÓN DEL LÍMITE	p. 22
3.1. <i>HIC SUNT DRACONES</i> : DE LA ATALAYA AL AXIS MUNDI.....	p. 22
3.2. EN UNA NOCHE OSCURA: EL MUNDO COMO CELDA.....	p. 30
3.3. REFERENTES.....	p. 37
3.3.1. PROSPECCIONES.....	p. 37
3.3.2. ESPACIOS DE CONFINAMIENTO.....	p. 44
3.4. LA CORRIENTE SE LLEVÓ A LA CHAPELLE.....	p. 50
4. LA OCULTACIÓN TRAS EL LÍMITE	p. 58
4.1. ESPÍRITUS Y FANTASMAGORÍAS.....	p. 58
4.2. ILUSIONES Y JUEGOS DE MANOS.....	p. 69
4.3. REFERENTES.....	p. 79
4.3.1. FANTASMAS, TRUCOS Y TRUCAJES.....	p. 79
4.3.2. LA PERCEPCIÓN DE LA ILUSIÓN.....	p. 82
4.4. DSCH.....	p. 86
5. CONCLUSIONES	p. 96
6. FUENTES	p. 99
6.1. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 99
6.2. TESIS DOCTORALES.....	p. 100
6.3. FILMOGRAFÍA.....	p. 100
6.4. WEBGRAFÍA.....	p. 101
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	p. 102

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo recoge la investigación llevada a cabo para la realización del Trabajo Final de Máster del Máster en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València. La tipología del trabajo realizado corresponde con la modalidad número cuatro de la normativa, por lo que la producción de obra artística está acompañada de una reflexión teórica y referencial del propio quehacer artístico.

En primer lugar cabría apuntar que el eje que vertebra el recorrido de esta investigación pretende explorar los límites de nuestro sistema racionalista de conocimiento y representación para detenernos en algunas de las manifestaciones que habitan estos márgenes. Tomando la Ilustración como punto de partida, hemos atendido al transcurso del proyecto de la razón, para detenernos en aquello que en su devenir ha quedado fuera de su foco. A través de la analogía establecida entre la luz y la razón hemos bifurcado el camino a recorrer en función de los mecanismos utilizados para aproximarnos a estas fronteras, por un lado a través de la revelación y por otro mediante la ocultación. Así nos hemos adentrado en el estudio de los límites del mundo y del misticismo o del espiritismo y el ilusionismo. Conceptos como luz, oscuridad, presencia, ocultación, mirada, ceguera, límite, contacto o racionalidad transitan constantemente las páginas que forman este trabajo.

El principal interés que nos ha motivado a adentrarnos en este terreno ha sido el estudio de estas manifestaciones limítrofes como núcleos de resistencia, frente al raciocinio de un mundo en constante colonización de la oscuridad. Los casos de estudio seleccionados son en cierta manera un refugio para aquellas realidades fotosensibles, que debido a la geometría del tablero de juego, quedan desterradas fuera del haz luminoso de la razón. Así, establecer relaciones entre campos tan diversos y marginales nos ha llevado a buscar una serie de vínculos que han permitido generar una cosmogonía donde el conocimiento racional no sirve para alcanzar las finalidades de cada caso concreto. A su vez, ello nos ha motivado a enfocar la propia práctica artística desde un punto de vista en el que la mirada del espectador actúe como modo de escape a esa luz que continuamente se intenta filtrar por cualquier resquicio en aras de ejercer su control y poder. En este sentido, proponemos en la obra presentada una suerte de mirada ciega que permita ver en la oscuridad, pues a través de ella podemos llegar a otro tipo de imágenes. Nuestra intención ha sido abrir la ventana

a otras lentes que también son posibles, sin que por ello se haya de invalidar ninguna otra. No queremos por tanto ejercer una defensa del oscurantismo ni alegar alegato alguno a favor del irracionalismo.

Respecto a los objetivos que nos hemos planteado en esta investigación podemos decir que el principal de ellos ha sido el de inducir una línea de pensamiento y de trabajo transversal al estudio teórico y de referentes con la producción de obra artística. A partir de bocetos, obras anteriores, intereses y reflexiones se pretende perseguir una línea de trabajo cada vez más perfilada. Con ello se busca establecer una plataforma cada vez más sólida desde la que desarrollar una investigación artística a partir de cualquier campo y formato posible, pero que siempre avance en la misma dirección. El siguiente objetivo, en relación al primero, es por tanto el de llevar a cabo una síntesis que permita obtener una unidad a partir de la suma de todas las partes. Para ello se busca realizar una comparación entre los puntos en común de manera que los vínculos y las conexiones entre conceptos relacionados tejan el discurso. En definitiva es esta síntesis la que permite dotar junto a la inducción la coherencia del discurso construido.

En tercer lugar, nuestro objetivo es el de explorar los campos de estudio seleccionados para el desarrollo de este trabajo. Con ello queremos adquirir un conocimiento de conceptos, autores, teorías y corrientes del pensamiento que tengan su aplicación en la práctica contemporánea para construir una obra capaz de entablar una comunicación con el espectador del presente. Por ello nuestro siguiente objetivo es el de realizar y llevar a cabo una producción artística, que acompañada de una búsqueda de fuentes y referentes, nos permita ensayar diversos lenguajes formales y recursos estéticos con la finalidad de consolidar un modo de expresión y representación en relación a los conceptos trabajados en el marco de esta investigación.

Nuestro último objetivo es el de consolidar esta investigación como una lanzadera para futuras investigaciones, pero sobre todo para la futura producción de obra artística que se fundamente en el estudio realizado y actúe como continuación de la línea trazada, haciéndola avanzar y crecer.

Respecto a la metodología empleada, cabe señalar que el punto de partida ha sido un estudio de fuentes bibliográficas y referentes visuales. Este proceso ha estado marcado por factores asociativos en los que unas fuentes nos han conducido a otras, unos campos nos han llevado a otros, y en ese transcurrir hemos ido dando forma a las páginas que forman el presente trabajo.

Consideramos que la práctica artística es una actividad que en ocasiones huye de la construcción lineal y causal. Por el contrario entendemos que los procesos que ponen en funcionamiento el desarrollo de una investigación como la presente se activan por múltiples asociaciones que no guardan un orden lógico sino que dependen de factores azarosos, de la superposición y yuxtaposición de conceptos y de la pulsión por determinados planteamientos estéticos y el gusto por algunos lenguajes formales concretos. En suma, esta concatenación de factores hace que la metodología que hayamos empleado sea una metodología que escapa de la linealidad, utilizando un planteamiento metodológico que combina una forma de trabajar de manera asociativa con una más académica respecto a la investigación bibliográfica y de referentes artísticos.

Por otra parte, tanto la investigación desarrollada en la producción artística como el estudio teórico de las fuentes bibliográficas y referenciales tiene su origen en trabajos y estudios anteriores donde de otra manera y bajo otras formas -que en ocasiones se aproximaban de manera similar- ya encontramos indicios de un mismo planteamiento, de un mismo interés por formas, símbolos y cuestiones que integran las entrañas de este trabajo.

La estructura que hemos establecido para articular los contenidos de esta investigación y alcanzar los objetivos propuestos conforme a la metodología empleada, se compone de tres capítulos. El primero de ellos está constituido como una especie de introducción donde se presenta el sustento conceptual para el desarrollo de las posteriores partes y en el que se establece la dialéctica entre la luz y la oscuridad que impregnará todo el conjunto posterior. Así, tras el estudio de las limitaciones de la razón, pasamos al desarrollo del segundo y tercer capítulo. Estos dos funcionan como una unidad que responde a la brecha abierta en la conclusión del primero en tanto que pretenden acercarse a las diversas manifestaciones ubicadas en los límites de la racionalidad. Sin embargo cada uno de ellos lo hace desde una direccionalidad. En el segundo capítulo nos hemos centrado en el mecanismo de revelación como forma de trascender el límite y alcanzar lo que se esconde más allá de la razón, mientras que el tercero camina en dirección opuesta, es decir, hacia la ocultación tras el límite de aquello que no puede ser alcanzado por la luz de la razón. Respectivamente, cada uno de estos dos capítulos, se divide en dos epígrafes que atienden a cada manifestación concreta, de tal manera que en el segundo nos centramos en los límites del mundo y la exploración de la lejanía a través de la torre y en el contacto con el plano divino desde el terrenal a través de la vía que propone la mística. Por su parte, en el tercer

capítulo nos detenemos en las manifestaciones del más allá a través de la doctrina espiritista, y el engaño que el truco efectúa a través del ilusionismo.

Los referentes artísticos que acompañan el desarrollo conceptual y teórico se enmarcan dentro de cada capítulo en forma de subepígrafes, a diferencia del primer capítulo donde se presenta inscrito dentro del mismo desarrollo, ya que pese a constituir un referente artístico, también supone una fuente desde la que apuntalar el marco teórico expuesto. En este sentido queremos señalar que la inclusión de los diversos autores supone un aporte a la construcción del andamiaje que sostiene el marco de la investigación. Su elección ha venido dada por una mezcla de circunstancias que compaginan lo personal con lo exigido por el propio discurso. Sin duda otros referentes podrían haber ocupado el puesto que desempeñan los presentes. No obstante uno de los criterios que hemos intentado tener en cuenta ha sido la proximidad hacia ellos y la vinculación personal con la obra de estos autores.

Sin más, invitamos al lector a adentrarse en las páginas siguientes a esta introducción.

2. UNA SALIDA LUMINOSA

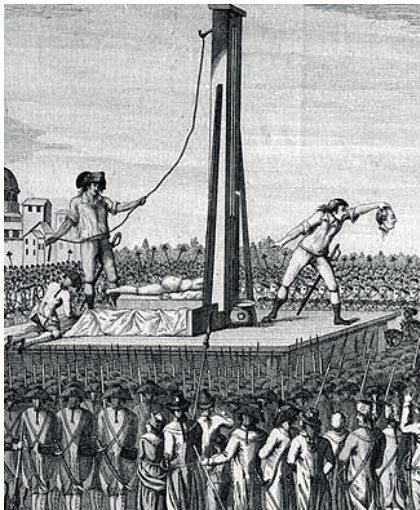


Fig. 1. [Detalle]. Grabado del siglo XVIII que representa la muerte de Luis XVI en la guillotina.



Fig. 2. Frontispicio de la enciclopedia de Diderot y D'Alembert. Diseñada por Charles-Nicolas Cochin y grabada por Bonaventure-Louis Prévost. 1772.

El presente capítulo nace con la pretensión de definir el punto de partida sobre el que articular el desarrollo de los capítulos posteriores. A modo de una segunda introducción, hemos realizado una aproximación al movimiento de la Ilustración para analizar las formas de operar de la razón en su devenir y las consecuencias de estas operaciones. A partir de esta aproximación hemos incidido en la analogía existente entre luz y razón, ya que sobre ella se construirán los rodamientos que harán avanzar esta investigación, tanto en su vertiente teórica como en la dedicada a la producción artística. Somos conscientes de que podemos encontrar esta dualidad dialogante en otros posibles puntos de partida, pues al fin y al cabo nos hallamos frente a la continuación de una tradición muy antigua que ya encontramos en la filosofía de Platón. Pese a ello no hemos querido retraernos tanto en el tiempo por tal de sintetizar y ceñirnos a un contexto concreto, que además de resultarnos idóneo por su simbología e imaginería y de constituir los cimientos del pensamiento contemporáneo, nos resulta más familiar y cercano. Cabe decir que pese a partir de la Ilustración, no hemos querido realizar un estudio sobre la misma, pues no forma parte de nuestros objetivos. Es por ello que hemos dejado fuera a pensadores como Montesquieu, Rousseau o Voltaire, centrándonos en aquellos que han realizado una revisión crítica del proyecto de la razón.

Así pues, quisiéramos comenzar este capítulo retrocediendo hasta finales del siglo XVIII. En 1789 estalla la Revolución Francesa, la cual se extiende bajo diversas formas por todo el continente, convirtiendo al siglo XVIII en un siglo plenamente revolucionario, donde fragua una transformación del mundo que abarca tanto el plano político como el social, económico y cultural. Tan solo unos años antes, en 1784, Kant respondía a la pregunta ¿Qué es la Ilustración? con las siguientes palabras: “La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad.”¹

Bajo estas palabras subyacen los valores fundamentales del pensamiento ilustrado. Así, el ser moderno se define a sí mismo como individuo, como unidad indivisible, y por tanto cómplice y responsable de su propia existencia -precisamente por tener la capacidad de ser autónomo-. La sentencia humaniza la realidad del ser humano, alejándola de la religión y por tanto despejando de la ecuación la intermediación di-

1 Erhard, J.B et al. *¿Qué es Ilustración?* pág. 17.



Fig. 3. Francisco de Goya y Lucientes. *Dos personajes asomándose a una salida luminosa*. 1816 - 1819.

vina entre el ser humano y sus fines. Por contrapartida, ello le obligará a la autoimposición del deber, el esfuerzo y la obligación de alcanzar su mayoría de edad y su validez intelectual resumida en el *sapere aude*.² Sin embargo, la elección de la afirmación kantiana para dar comienzo al presente capítulo no pretende, aparentemente, abrir una vía de análisis alrededor de este tipo de cuestiones, sino que viene dada por la sugerencia con que el término «salida» se manifiesta en dicha sentencia. «La salida del hombre» encierra en su formulación la idea de una contención, de un adentro, una duplicidad y confrontación, a priori, de dos mundos opuestos, el de la ignorancia y la superstición y el del conocimiento y la razón. Esa salida concibe en sí misma un estado previo, detenido y precedente a él en su movimiento. Por decirlo así, algo que aún no ha salido y que por tanto se mantiene oculto. Aflora ya en ese juego de palabras el carácter lumínico y esclarecedor de la razón que encontramos nuevamente en la propia etimología de la palabra «Ilustración», procedente del término latín *illustrare*, (iluminar, sacar

² Lema de la Ilustración traducido como *Ten valor de servirte de tu propio entendimiento*.

a la luz, alumbrar o divulgar). Así mismo, los términos *Aufklärung*, en alemán, *Lumières*, en francés o *Enlightenment* en inglés hacen referencia a la misma idea. La razón como foco de luz aparece en un contexto marcado todavía por el oscurantismo con la pretensión de eliminar las sombras de la humanidad. Es preciso detenernos en este punto para remarcar estas cuestiones de vital importancia para el desarrollo del presente capítulo, pues el diálogo entre la luz y la oscuridad -que más adelante será entre lo visible y lo invisible, y lo presente y lo oculto-, impregnará por completo las cuestiones que nos proponemos tratar.

Independientemente de las definiciones realizadas alrededor del término, la Ilustración nace en torno a las ideas de emancipación y progreso. Bajo la «creencia» en la razón como motor de progreso, la sociedad moderna entendió que el desarrollo tecnológico vendría acompañado de un progreso moral, fruto del proceso de racionalización. Sin embargo, el proyecto de la razón, en su devenir, se verá gravemente cuestionado. Entre las críticas realizadas cabe destacar la efectuada por Husserl³ en relación al fenómeno de Europa, entendido como teleología y como manera de enfrentarse al mundo, donde se señala la crisis de la razón, no como un fracaso de la racionalidad sino como un mal uso del racionalismo, basado en un reduccionismo a lo natural y a lo objetivo, a lo puramente científico. Tras la Segunda Guerra Mundial, se hace patente el fracaso emancipatorio y de los grandes metarrelatos como el de la salvación de la humanidad. Arendt⁴ señala cómo la transgresión siniestra del progreso vino de la mano de un desbocado desarrollo tecnológico, convirtiendo la razón ilustrada en una razón instrumental basada en el rendimiento y la eficacia al servicio del terror totalitario. Como señala Habermas,⁵ el raciocinio destruyó el mito de la civilización del mundo, mostrándose enquistado e incapaz de ello, desvelándose como un proyecto sin plan previo, desnudado ante lo monstruoso como un proyecto incompleto. El propio Kant invitaba a un continuo progreso, pero no a una completitud. En esta situación, el saber como «búsqueda de lo verdadero» pierde relevancia en favor de otra perspectiva guiada sustancialmente por la rentabilidad económica, lo que comportará el problema de su pérdida de legitimidad. Tras su relectura a partir de la postmodernidad el uso de la razón científica se verá desvirtuado, careciendo de deferencia frente a otras formas de conocimiento. El conocimiento de lo verdadero se manifestará por tanto como un ejercicio carente de utilidad alguna, pues su estructura, formada a través de capas de significantes no revela esencia alguna sino intereses económicos y sociales. Se produce por tanto una pérdida de confianza en la objetividad del saber. La ambigüedad, lo plural,

3 Husserl, E. *Invitación a la fenomenología*.

4 Arendt, H. *Los hombre y el terror y otros ensayos*.

5 Habermas, J et al. *La posmodernidad*.

lo diferente o lo discordante se imponen ante lo natural, lo impuesto o lo objetivo.⁶

Cabe recordar que la Ilustración, que en origen pretendía desencantar el mundo, nació con la pretensión de disolver los mitos y derrocar la imaginación frente a la ciencia. Así, al quedar la razón reducida a la ciencia, ésta consigue dotar al mundo de explicaciones que todo el mundo acepta y nadie cuestiona, adquiriendo tal legitimación en su afirmación del mundo que llega a convertirse en mito.⁷ Por contrapartida y en contraposición a ese pensamiento racional, el mito era ya una manera de dar razones sobre el mundo, aunque fueran acientíficas. Por decirlo así, el mito ya es una forma de Ilustración pues pretende liberar al saber del miedo del no-conocimiento. Dominamos para conocer porque nos libera del miedo -y desembarazados de él conseguimos nuestra mayoría de edad-. El problema es que todo aquello que es ajeno al cálculo, a lo objetivo, queda apartado del conocimiento, relevándolo al «mito». No puede haber nada exterior al conocimiento. La Ilustración es totalitaria por esa misma razón, porque no admite, no quiere que haya un exterior, una oscuridad que escape al cañón de su haz de luz.

En conclusión, podemos decir que debido a todo ello no ha sido posible una relación entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas, porque lo que el sujeto busca del objeto es servirse de él para dominarlo por completo. “Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida que puede manipularlos”⁸ Es decir, que el sujeto mata al objeto en su intento de dominarlo, o lo que es lo mismo en su intento de conocerlo científicamente, objetivamente, racionalmente.⁹ Como vemos, la razón actúa como una luz calculadora y objetiva que deja en la oscuridad aquellas realidades que escapan a dichos parámetros. Por tanto, cabría ubicarse en las fisuras de lo racional con el fin de acercarse a un objeto si cabe no mensurable, no cuantificable, por decirlo así, a un objeto invisible a la luz de la razón.

Antes de abandonar la Ilustración y sus consecuencias en el desarrollo y transcurso de la razón, hemos querido detenernos en el contexto de la España dieciochesca y tomarlo como caso de estudio particular al resultarnos paradigmático, en tanto que ejemplifica una voluntad

6 Foucault, M. *Sobre la Ilustración*.

7 Horkheimer, M; Adorno, T. W. *Dialéctica sobre la Ilustración*.

8 *Ibid.* pág. 64.

9 Schiller, J.C.F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

contradictoria al planteamiento de la Ilustración. Así como la Francia revolucionaria simbolizó la llegada del Nuevo Régimen y el triunfo de la razón frente a la monarquía absolutista, España fue testigo de todo lo contrario. Frente al progreso y el reformismo ilustrado, el pueblo, levantado en armas contra el invasor francés, rechazó cualquier intento de reforma, castigando a la élite cultural e intelectual y optando por la restauración de un absolutismo desfasado y opresor. Nos resulta atractivo sumergirnos, aunque sea de manera poco profunda, en esa España negra, ya que metafóricamente, responde a una voluntad oscura, que pese a los diversos motivos políticos, sociales y económicos que la definían, optó por una dirección contraria a la luz de la razón.

Encontramos en la figura de Goya un testigo y partícipe directo de aquella realidad. Así, en la España goyesca, el pensamiento ilustrado, importado de Francia, asentó lo que se conoce como el reformismo ilustrado, que en síntesis trajo nuevas ideas y reformas a las cortes monárquicas, sobre todo a la de Carlos III y en menor medida a la de Carlos IV, en las que varios de sus ministros pertenecían a esa élite intelectual de España. Una élite plenamente ilustrada con figuras como el conde de Floridablanca al frente de la secretaría de Estado, Gaspar Melchor de Jovellanos como ministro de Justicia o Francisco de Saavedra de Finanzas, da testimonio de la organización política en la cual la monarquía introdujo una serie de reformas en los ámbitos de la educación, la Iglesia, los derechos civiles y penales y la economía, pero que también profesionalizó su ejército y reforzó la autoridad monárquica fortaleciendo la maquinaria administrativa del estado. En definitiva una serie de medidas que buscaban dar salida al atraso en el que el país se hallaba inmerso.¹⁰

Si bien el gobierno de Carlos III fue el impulsor de estas reformas ilustradas que fueron continuadas por su sucesor Carlos IV, el gobierno de éste último, al mando de Manuel Godoy, desencadenaría la parálisis de todas ellas.¹¹ Tras la firma en 1807 del Tratado de Fontainebleau entre Godoy y Napoleón, mediante el cual se acuerda la invasión conjunta franco-española de Portugal, con la consecuente autorización por parte de España de la entrada de tropas francesas en territorio español, se genera el caldo de cultivo para el estallido de la Guerra de Independencia. Ante la presencia de las tropas francesas, cada vez más numerosas, la situación se va volviendo amenazante, lo que por una parte motiva el Motín de Aranjuez en marzo de 1808, que trae consigo el arresto de Godoy y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando y por otra,



Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes. *Gaspar Melchor de Jovellanos*. 1798.



Fig. 5. Zacarías Velázquez y Francisco de Paula. *Caída del Príncipe de la Paz*. 1814

¹⁰ Paas-Zeidler, S. *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates: Reproducción completa de las cuatro series*.

¹¹ Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte del siglo de las Luces*.



Fig. 6. [Detalle]. Francisco de Goya y Lucientes. *El 2 de mayo de 1808 en Madrid o "La lucha con los mamelucos"*. 1814.

sumado a la turbulencia de los hechos, origina el levantamiento en Madrid del 2 de mayo, que rápidamente se difunde alentando la insurrección en el resto del país y provocando la abdicación en Bayona de Fernando VII, dejando la corona en manos de Napoleón.

Durante el dominio francés de la península bajo el imperio napoleónico, muchos de los ilustrados liberales del país vieron una oportunidad para llevar a cabo sus deseos reformistas y progresistas, tomando partido a favor de Napoleón. Así, los llamados afrancesados, partidarios de la modernización de España, que creyeron en la posibilidad de eliminar el absolutismo y el oscurantismo, fueron perseguidos por el pueblo levantado en armas, al considerarlos colaboradores de Francia y por tanto traidores. Es necesario señalar que la insurrección y la resistencia estuvieron organizadas y orquestadas tanto por las juntas de gobierno, en su gran mayoría formadas por élites conservadoras, como por parte de la iglesia, temerosa de la secularización y las reformas que atentaban contra su propio patrimonio, poder e intereses.

Ganada la guerra y firmado el Tratado de Valençay se restituye a Felipe VII como monarca absoluto, empezando una etapa extremadamente represiva. En primer lugar se destituye la constitución de Cádiz de 1812, trayendo la desilusión de los liberales. Gracias al odio contra el invasor francés, los sectores más conservadores gozaron del apoyo del pueblo, que "masacró -atizados por fanáticos desaprensivos- a los culpables: a los franceses, a los 'afrancesados' y a los 'ilustrados'".¹² Empezaba con ello una cadena de represión, limitando la libertad de imprenta y ordenando la persecución de todos los afrancesados, los cuales optaron mayoritariamente por el exilio, perdiendo el núcleo que constituía la cultura y la inteligencia española de la época. Así se daría inicio a una cultura del exilio por parte de los círculos intelectuales de España, que volvería a ocurrir tras el trienio liberal bajo el periodo conocido como la década ominosa.

Nos encontramos pues, frente a una España que castigó la Ilustración, negándose a dejar atrás el Antiguo Régimen, y que prefirió un reinado absolutista y opresor frente a una modernización del Estado. Goya, amigo de toda esa élite ilustrada que le había ayudado en el ámbito personal, pero también en el profesional¹³, vivía en una tensión difícil. Por una parte, se encontraba inscrito en ese círculo intelectual -Jovellanos, Saavedra, Urquijo, Floridablanca, Meléndez Valdés, Iriarte, Moratín o Ceán Bermúdez-, y por el otro formaba parte de la corona, de

¹² Paas-Zeidler, S. *Op. cit.* pág. 91.

¹³ Más allá de los trabajos para la Real Fábrica de Tapices, los primeros encargos le vinieron de Floridablanca y Jovellanos, quienes además le prepararon el camino a la corona.

la cual era nombrado primer pintor en 1799.¹⁴ Sabemos que Goya empezó a sentirse molesto con su relación y vinculación con la corte ya en los años anteriores al 1800.¹⁵ Sin embargo, encontramos en esa postura tensa, cierta ambigüedad y contradicción en el posterior transcurso de su vida. Tras el regreso de Fernando VII y la instauración de un clima de terror y ajusticiamientos, Goya consigue, gracias a una amnistía concedida, escapar al exilio en Burdeos en 1824 donde moriría cuatro años más tarde. Saura recoge esta dualidad permanente del pintor:

“Goya afrancesado, pero Goya pintor de la guerra de la independencia. [...] Goya francófilo, pero pintando para el Ayuntamiento de Madrid la alegoría de la Villa de Oso y del Madroño con un medallón en el que está representada la efigie del rey José. [...] Goya disfrutando del favor oficial, a pesar de ser acusado de afrancesado. [...] Goya exiliado en Burdeos pero disfrutando de la pensión otorgada por el rey Fernando VII. [...] Goya dividido entre sus convicciones intelectuales y la llamada de su corazón al combatir con su arte al opresor que contradijo sus ideas.”¹⁶

Encontramos en la obra de Goya un testimonio de aquella España negra, aunque aquí nos hemos ceñido exclusivamente a dos de sus series gráficas que dan muestra del contexto que acabamos de exponer: la *Tauromaquia*, de 1816 y los *Caprichos*, de 1799. Por una parte, hemos querido acercarnos muy brevemente a la serie de la *Tauromaquia* como símbolo de ese espíritu español, que ensalza la tragedia y la convierte en orgullo patrio y fiesta nacional, entendiéndolo como una metáfora de lo que supuso la guerra y sus consecuencias. Encontramos en la serie una doble presencia de la muerte, tanto en el toro, como en el torero. Sin embargo, la figura del toro suele recibir un trato de favor que no recibe la del hombre. En los grabados que conforman la serie, más que la belleza de la fiesta, Goya “refleja la brutalidad, la cópula del toro y el caballo, el torero prendido en los cuernos de la fiera y el revoltijo de seres despavoridos.[...] En cierto modo, los toros, para Goya, dejan de ser un espectáculo dual para convertirse en un acto dramático donde cuenta más la tragedia que la alegría”.¹⁷ Aparece en las diversas escenas la violencia y el desgarramiento como reacción quizás frente a un desencanto motivado por la posguerra, la soledad de Goya y el aislamiento frente a la desaparición de su círculo amistoso, exiliado o ajusticiado por un pueblo lleno de odio. Algunos elementos que nos acercan a este posicionamiento frente a la visión de un simple aficionado taurino, son la ausencia de la representación del torero victorioso sobre el toro muerto en el conjunto de las láminas. Más bien, siem-



Fig. 7. [Detalle]. Francisco de Goya y Lucientes. *Caida de un picador de su caballo debajo del toro*. 1814 - 1816.

14 Paas-Zeidler, S. *Op. cit.*

15 *Ibíd.*

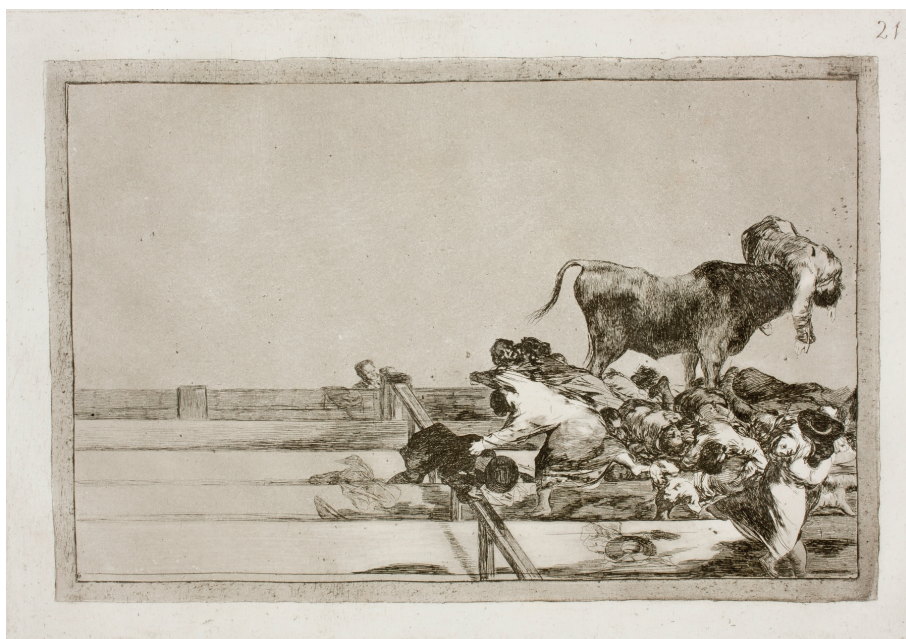
16 Saura, A. *El perro de Goya*. págs. 11, 12, 16.

17 *Ibíd.* págs. 14, 32.



Fig. 8. [Detalle]. Francisco de Goya y Lucientes. *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*. 1814 - 1816.

Fig. 9. Francisco de Goya y Lucientes. *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde Torrejón*. 1814 - 1816.



pre es el toro quien asume el dominio de la escena, contradiciendo la imaginaria popular taurina donde el hombre simboliza su superioridad frente a a bestia. Además, abundan las imágenes dedicadas a los accidentes, a las cogidas y a los muertos, todas ellas cargadas de una gran brutalidad y dramatismo.¹⁸ Paralelamente, a la hora de enfrentarse a esta serie, vemos en la actitud del pintor una postura crítica que más tarde aparecerá en otros artistas españoles que en su revisión de la historia nacional sabrán conjugar lo trágico con lo cómico de una manera extremadamente eficaz y elegante.

No obstante, y pese al simbolismo presente en la *Tauromaquia*, donde mejor observamos la superchería, la idiotez y el fanatismo de aquel mundo español es en la serie de los *Caprichos*. En ella se simbolizan las habladerías generales de un pueblo ignorante, anticuado y lleno de prejuicios, un pueblo no ilustrado lleno de extravagancias. A lo largo de la serie, dividida temáticamente en varios bloques, encontramos la crítica a una realidad formada por escenas de prostitución, costumbres perversas y actos de humillación; la crítica a la estructura social del país y la vileza de las clases más altas a través de la figura del asno y la crítica a las anomalías sociales como el abuso de la iglesia, la superstición o la brujería. Un aspecto a destacar en las estampas es el uso dramático de la luz, esencial para el dramatismo del suceso, empleado como símbolo de la Ilustración. Así también cabe destacar el uso del lenguaje con un doble sentido, sacando a la luz el lado oculto de las palabras para revelar su verdadero sentido.¹⁹

18 Universidad del País Vasco. *Tauromaquia: jai baten ikuspegi kritikoa, visión crítica de una fiesta*.

19 Paas-Zeidler, S. *Op. cit.*



El de la royona.

Fig. 10. [Página anterior]. Francisco de Goya y Lucientes. *El de la rollona*. 1797 - 1799.

Nos gustaría detenernos en dos planchas específicas. En primer lugar, frente al capricho 4, titulado *El de la rollona* [Fig. 10. Página anterior]. Pese a los escasos elementos que conforman la composición de esta estampa, han sido varias las interpretaciones que se han hecho de la imagen. En primer término aparece una figura aparentemente perteneciente a la nobleza que algunos han asociado con un niño que caricaturiza a los hijos de la aristocracia, con un hombre barbudo y por tanto adulto que no ha crecido y aún lleva ropas de niño o con un hombre que padece algún tipo de retraso, dolencia o mal de ojo. Tras él, aparece una figura en segundo plano perteneciente a una clase social baja que tira de unas correas. Debido a la ambigüedad y la inteligente contraposición de las diagonales que forman la composición cabe la duda acerca de si éste está tirando de la cesta o de si por el contrario tira a rastras de la figura principal a través de unos andadores. Sin embargo y coincidiendo con el estudio de Helmut C. Jacobs²⁰ acerca de esta lámina, en el que señala las diversas críticas contenidas en ella (crítica a la educación infantil, a la educación de la nobleza y a la superstición), nos decantamos por la opción que simboliza la carga que el pueblo ha de asumir manteniendo una aristocracia ignorante e incapaz. Ante la censura y el peligro que se corría al realizar tal crítica,²¹ Goya decidió crear ese recurso de ambigüedad para salvarse de una posible acusación.



Fig. 11. [Detalle]. Juan Pantoja de la Cruz. *La infanta Ana María Mauricia*. 1602.

Otro elemento que apuntala esta interpretación crítica con la superstición y la educación de la corte es la presencia de un cinturón de amuletos alrededor de la vestimenta. Este elemento, junto con todo tipo de amuletos y sortilegios era habitual en España para protegerse contra los males de ojo, malos espíritus y demás encantamientos. En la lámina aparece el pelo de tejón, un librito con la regla benedictina, una campanilla y la Concha de Santiago de azabache, elementos que se repiten en varios retratos de infantes de la corte, especialmente expuestos a males y hechizos y que por esa razón tenían que ser debidamente protegidos.²² En conclusión, podemos apuntar que esta imagen constituye una crítica a la minoría de edad, dejando a la vista la obvia relación con la sentencia kantiana que encabeza este capítulo y que desarrolla a lo largo de su carta dirigida al príncipe Federico, en la que expone que ni la Iglesia, ni la sociedad ni la monarquía deben impedir a los tutores del pueblo ejercer un uso público de la razón.



Fig. 12. [Detalle]. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *El infante Felipe Próspero*. 1659.

20 Jacobs, H. C. *Lo grotesco como programa de la Ilustración en el Capricho 4 de Francisco de Goya*.

21 Como es sabido, Goya tuvo que retirar de circulación la serie ante la presión de los sectores más conservadores del poder como la inquisición.

22 Jacobs, H.C. *Op. cit.*



Fig. 13. Francisco de Goya y Lucientes. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1797 - 1799.



Fig. 14. Francisco de Goya y Lucientes. *Si amanece, nos Vamos*. 1797 - 1799.

La segunda estampa que queremos analizar es el conocido Capricho 43, que lleva por título *El sueño de la razón produce monstruos* [Fig. 13]. En un principio esta estampa abriría el álbum, de ahí que sea la única en la que el título deja de estar al pie de la ilustración para formar parte de la misma. En la composición aparece el artista dormido sobre su mesa de trabajo acompañado por una ensoñación formada de animales nocturnos. Una de las lechuzas, símbolo de la oscuridad, el retraso y la ignorancia de la España del siglo XVIII le ofrece un pincel o pluma con la garra. Por otra parte aparecen otros animales nocturnos que se funden en la lejanía como los murciélagos y los gatos que completan la alegoría nocturna como contraposición a la diurnidad racional. La imagen, al igual que la gran mayoría de los caprichos está sujeta a varias interpretaciones, que van desde el poder de la razón para ahuyentar las tinieblas y el oscurantismo y propagar la luz de la verdad, hasta el fracaso irremediable de la razón en una España donde las ideas ilustradas habían sido condenadas.²³ Sin duda cabe entenderla desde todas sus posibles vertientes. La suspensión o anulación de la razón, entendida como ausencia de vigía traería consigo la aparición de lo monstruoso. Por otro lado el propio fantasear de la razón sería la que convertiría a ésta en algo deforme y monstruoso. En este sentido cabe señalar que para la crítica artística neoclásica, la razón y la fantasía son principios estéticos antitéticos, por lo que el artista debía utilizar la razón para moderar los excesos de la fantasía.²⁴ Sin embargo también podríamos interpretar la sentencia como un mutuo condicionante entre ambos conceptos, es decir, que el sueño como meta de la razón -en tanto que proyecto teleológico- trae consigo lo monstruoso donde uno y otro formarían parte de la misma unidad. Es decir, que allí donde el progreso racionalista se manifiesta, surge como condición lo monstruoso. Esta interpretación podría entenderse desde la relectura que se ha hecho del proyecto de la razón tras la segunda mitad del siglo XX, en especial desde el punto de vista de Habermas, entendiendo como ya hemos visto que se trata de un proyecto incompleto pues su propio planteamiento carece de tal pretensión.

Antes de abandonar los *Caprichos* de Goya, cabría mencionar que pese a haber escogido y analizado individualmente los caprichos 4 y 43, estamos ante una obra mayor formada por 80 grabados que adquiere en su conjunto una mayor fuerza como testimonio de una realidad devastadora para Goya, más aún teniendo en cuenta el resto de sus trabajos gráficos y pictóricos. Otros caprichos como el 71 titulado *Si amanece; nos Vamos* [Fig. 14] donde un grupo de brujas y brujos reunidos en

23 Museo Nacional del Prado. *El sueño de la razón produce monstruos*.

24 *Ibid.*

la noche desafían al amanecer -símbolo de la Ilustración- representa toda una serie dedicada a los aquelarres y a la brujería poniendo de manifiesto la vigencia de la superstición y la ignorancia del pueblo español. Este tipo de cuestiones relacionadas, en mayor o menor medida con la creencia en lo sobrenatural y lo paranormal serán retomadas en el tercer capítulo desde otra perspectiva, que pese a no ser tan lejana a la España de Goya en el tiempo, no formará parte ya de la misma realidad.

A modo de cierre queremos insistir en dos aspectos. En primer lugar en la necesidad que la Ilustración manifiesta de dominar la noche, la oscuridad y las tinieblas. Ello ha movido al ser humano a ejercer un control sobre la realidad, que pese a garantizar -en el plano teórico- un progreso intelectual, moral, científico, tecnológico o artístico, también conlleva en su planteamiento una pérdida de riqueza por despreciar cualquier realidad susceptible de ser dañada al exponerse a la luz. Pareciera que con el desencanto del mundo, desapareciera la posibilidad de dejarse embaucar por la oscuridad. En segundo lugar, y pese a la constante analogía entre la luz y la razón, queremos incidir en las sombras que el propio proyecto de la razón lleva implícitas. Ya sea desde el propio transcurrir de la razón en el contexto europeo de la modernidad o desde el caso particular de la España de Goya alzada en armas contra las ideas ilustradas, hemos insistido en ese diálogo permanente a la par que complejo y contradictorio entre ilustración y absolutismo, entre razón y superstición, entre razón e ignorancia, entre razón y barbarie, entre luz y oscuridad. Un diálogo que nos permitirá desarrollar en las siguientes páginas el trazado de algunas de las zonas limítrofes de la racionalidad a la par que experimentar los límites que la configuran.

3. LA REVELACIÓN DEL LÍMITE

A la par que estamos empeñados en explorar y aprender de todas las cosas, exigimos que todas ellas sean misteriosas e intocadas, que la tierra y el mar sean infinitamente salvajes, fuera del alcance de nuestras sondas, y por tanto insondables.

Walden. Henry David Thoreau.

En el siguiente capítulo hemos realizado una aproximación a dos realidades que por su propia naturaleza resultan ajenas al escrutinio lumínico de la razón. No queremos decir con ello que nos hallemos en el terreno de lo irracional o lo difícilmente razonable, sino que nos encontramos frente a realidades marginales ubicadas más allá de lo mensurable, emplazadas en los márgenes del plano lumínico. Pese a podernos acercar a ellas, no podemos escrutarlas, pues se esconden en los límites que el foco dibuja entre la luz y la sombra.

Estas dos realidades que hemos escogido son, por una parte «la exploración de la lejanía a través de los límites del mundo» y por otra parte «el encuentro o contacto con lo divino». Sin embargo, al tratarse de páramos inexpugnables, hemos optado por analizar los medios que nos permiten llegar a ellos. De esta manera, la «torre» como construcción nos servirá para alcanzar la lejanía, y el «misticismo» nos permitirá llegar al contacto con lo divino. Ambas se vinculan entre ellas pues comparten la misma direccionalidad, la de la revelación, la de «llegar a», buscar el conocimiento y poder establecer un contacto, un acercamiento, la de caminar en definitiva en busca de la luz.

3.1. *HIC SUNT DRACONES: DE LA ATALAYA AL AXIS MUNDI*

En primer lugar queremos detenernos en el estudio de la torre como arquitectura escópica desde la que izar y proyectar la mirada para dominar y controlar una extensión de territorio.²⁵ Desde que el ser



Fig. 15. Atalaya de Tiñón de Almanzón. Rello, Soria. Según cuenta la leyenda, esta milenaria atalaya troncocónica de 9 metros de altura y 5 de diámetro, sirvió de lecho de muerte al caudillo árabe Almanzor, cuando se retiraba malherido hacia sus aposentos en Medinaceli después de ser derrotado en la batalla de Calatañazor.

²⁵ Hemos optado por el término «torre» frente al de «atalaya» por sus connotaciones exentas de referencias militares y su mayor grado de pluralidad, ya que aunque partamos de la torre como elemento arquitectónico, queremos extender su presencia a un uso metafórico. Aún así queremos incorporar algunos datos sugerentes referentes al término atalaya, ya que su etimología hace referencia al lugar donde estaba el centinela diurno, que también se refiere a una avanzada de un ejército, de ahí estar al acecho, en lo alto para ejercer de vigía.

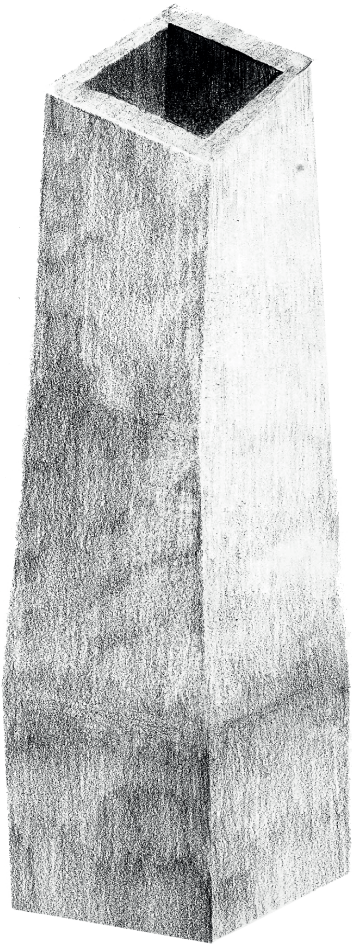


Fig. 16. Alejandro Granero Ferrer. *Ensayo para una torre*. 2015.

humano levantó la vista en su caminar bípedo, ésta no ha parado de acrecentar su deseo de elevarse. Para ello el ser se ha servido de recursos naturales, instrumentos y construcciones creadas artificialmente con tal fin. La torre, en este sentido, es una reproducción de ese gesto fundacional. Avistar, otear, elevar, vigilar, explorar, observar, mirar, contemplar..., “toda construcción realizada por el ser humano es una invitación a la acción”.²⁶ Así, la torre alberga en su fisonomía una actividad que protagoniza todos los componentes que orbitan alrededor de quien la habita, incluyendo a los ojos expectantes del propio observador.

En su constitución como construcción arquitectónica, la torre genera una frontera espacial en su cerramiento, diferenciando un adentro de un afuera. Es decir, alrededor de sus paredes se articula un único movimiento con doble dirección de entrada y salida. El espacio interior queda así delimitado frente a un inabarcable mundo que se extiende concéntricamente hacia el exterior. De esta manera, la espacialidad arquitectónica de la torre reúne los requisitos básicos que definen la situación espacial preferida por la humanidad. De un lado “la sensación de protección del entorno inmediato y por otro el de una amplia visión del entorno que proporciona la sensación de control”²⁷, esto es: protección y prospección. El primero de ellos permite un espacio para que el ser sea, para que tenga cabida. Sus límites son así las paredes levantadas alrededor de nosotros, en cierta manera nuestra piel. Sin embargo toda muralla necesita de una apertura por la que acceder, de unos ojos que le permitan relacionarse con el mundo, de una capacidad de exploración. Así, la torre se constituye como un espacio cerrado, pero a la vez abierto, como un organismo poroso, permeable a la vista de quien desde su interior observa.

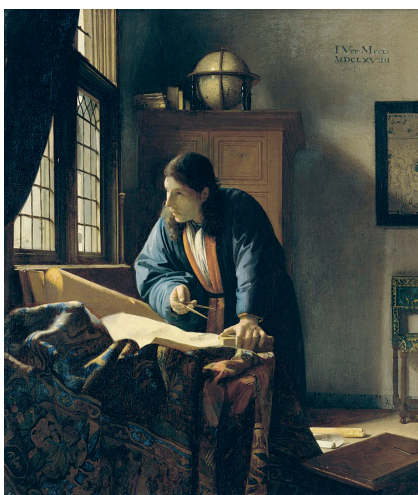


Fig. 17. Johannes Vermeer. *El Geógrafo*. c. 1669.

Esta circunstancia, a la vez, le permite al espacio arquitectónico ser un espacio nominal, en contraposición a esa lejanía siempre desconocida y por tanto inabarcable. En el momento del emplazamiento, todo cuanto se sitúa frente a los ojos es dicho desde esa posición. Así, a través de la torre, el observador “domestica el mundo para poder comprenderlo”²⁸, para poder asirlo. La propia arquitectura se manifiesta como un mecanismo de mediación que articula el encuentro entre el cosmos y la mente humana. La extensa realidad es asimilada a través de cada pared, una por cada lado del mundo: septentrión, meridián, oriente y occidente.

26 Pallasmaa, J. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. pág. 48.

27 *Ibid.* pág. 50.

28 *Ibid.* pág. 152.

Convertidos en activos observadores desde lo alto de la torre, el mundo que permanece en la tierra se muestra palpable, decible, y es desde esa constancia desde la que proyectamos la mirada hacia el más allá. Cuanto más alto subamos, más extensión se convierte instantáneamente en cartografía, como si solo con tocar a través de los ojos ésto o aquello, la realidad se volviera opaca, escapando de su anterior estado de transparencia. Nuestro poder se acrecenta en el intento de tratar de revelar aquello que se mantiene oculto tras el horizonte, sin embargo por más alto que lleguen nuestros ojos, el «más allá» siempre escapa, el horizonte siempre avanza con nuestra ascensión, la lejanía se materializa así bajo la forma de límite de la misma manera que antiguamente terminaba el mundo sobre una línea en el mapa adornada con dragones y leones. La torre, en este sentido, nos permite ver lo indecible, lo que se mantiene oculto e incommunicable.

Pese a no poder alcanzarla ni cartografiarla, el poder de contemplar la lejanía, o al menos una de sus caras, se traduce en la posibilidad de poder contarla, de poder darle nombre, y es en esa determinación en la que adquiere presencia. Pero al mismo tiempo, ese decir se convierte en un hacer decir, esto es, como si al pronunciar la lejanía la obligáramos por necesidad a devolvernos la palabra, a manifestarse en el eco, a afirmarse a sí misma. Antonio Prete en su *Tratado de la lejanía*, dice que “pensar la lejanía es proporcionar una configuración y un ritmo a lo invisible, una lengua a lo inalcanzable”²⁹. Es decir, en ese mirar la lejanía, en ese mirar lo que escapa a la presencia, la invisibilidad adquiere presencia, permitiéndonos paradójicamente llegar a ver lo que no se ve. Y esta mirada paradójica siempre transcurre rítmicamente, como en un constante movimiento en su devenir forma, en “ese movimiento hacia la representación”³⁰. Así la lejanía “se hace presente, sin dejar de ser lejanía, bajo la forma de límite”³¹, bajo la indefinida línea del horizonte.

Es en ese límite donde lo visible se une con lo invisible, donde convive la presencia con lo oculto. Así, el horizonte actúa de nexo entre lo que está y lo que no está, entre lo corpóreo y lo fantasmagórico. Este puente permite a la vez “la puesta en escena de su posibilidad y, al mismo tiempo de su exclusión”³². El horizonte siempre es la lejanía, donde la mirada busca representar una presencia no representable, que escapa a la dominación de la mirada. Sin embargo precisamos elevarnos para poder mirar y hallar en la visible línea de la lejanía el límite de lo visible.

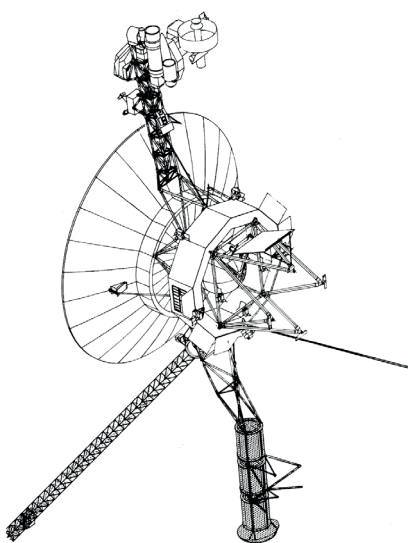


Fig. 18. Sonda Voyager I. Lanzada el 5 de septiembre de 1977. Es el objeto construido por el ser humano más lejano a la Tierra. Actualmente se encuentra aproximadamente a más de 20.690.000.000 Km de distancia.

29 Prete, A. *Tratado de la lejanía*. pág. 13

30 *Ibid.* pág. 13.

31 *Ibid.* pág. 57.

32 *Ibid.* pág. 57.



Fig. 19. El mundo de Ptolomeo según Agathodemon. Probable copia del siglo XIII.

Por contrapartida, esa voluntad de cartografiar nos lleva a explorar y recolectar cada palmo de tierra en el inabarcable caminar hacia el horizonte para, con todos ellos, realizar una ofrenda al reino de la luz, lo visible y lo decible. Es decir, como si a través de la mirada, sustrajéramos “los espacios de la imaginación para entregárselos al conocimiento”³³ y realizáramos una expropiación de lo desconocido en detrimento sí mismo. Podríamos pensar, que ante el pavor de lo insondable, el ser humano lleva siglos perforando el horizonte para intentar ver lo que tras él se esconde, derribando los muros que nos separan de lo que se mantiene oculto, pero destruyendo con ello, al mismo tiempo, la posibilidad de cualquier posibilidad, la cabida de cualquier imagen contenida en la oscuridad.

Por otro lado, debemos atender a su demarcación, a su enclavamiento, pues sin esta cualidad sería imposible dibujar límites algunos. Decir el mundo exige una posición desde la que pronunciar la palabra. Sin embargo, no podemos articular la palabra desde el abismo, desde la indefinición del vacío. Por ello se hace patente la necesidad de establecer un emplazamiento concreto desde el que pronunciarse. Podríamos decir que ello responde a la necesidad humana de «centrarse», de ad-

33 *Ibid.* pág. 172.

quirir unas referencialidad que garantice nuestra identidad y seguridad y a su vez genere un espacio para construir nuestro mirar, nuestro lenguaje y nuestro poder decir. Por expresarlo así, al emplazar esa posición, ésta se transforma automáticamente en centro. En este sentido, los modelos geocéntricos de la antigüedad ejemplifican lo dicho, pues establecían el punto de vista del observador como centro para comprender un cosmos en constante movimiento.

A su vez esta necesidad de establecerse en un centro deviene por la necesidad de generar un orden y poder diferenciarlo del caos, de dibujar los límites del mundo para cerrarlo al campo de lo desconocido. Se deduce de esta necesidad lo que Eliade ha denominado «nostalgia del paraíso», es decir, el deseo humano de “hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad, y, en resumen, el deseo de superar de un modo natural la condición humana, y de recobrar la condición divina”³⁴. Ese anhelo divino del ser que, arrojado en el mundo, le llevará a buscar un centro sagrado desde el que poder elevarse y retornar a su estado previo a la caída.

Conviene señalar, siguiendo a Eliade, como esta visión cosmogónica basada en un centro habitado rodeado del caos se encontraba enormemente presente en las grandes civilizaciones como la china, la egipcia o la mesopotámica. Las sociedades arcaicas concebían el mundo como un microcosmos, como un mundo definido por un límite a partir del cual comenzaba lo desconocido. Este punto central se encuentra extensamente representado en todas las culturas bajo figuras como la de la montaña cósmica, el árbol del mundo o el pilar central.³⁵ Sin embargo, todas ellas funcionan como *axis mundi*, como el eje del mundo que define el centro alrededor del cual todo órbita y lo distingue de la periferia. Porque el centro es además el punto de intersección, el nexo entre el infierno, la tierra y el cielo, de manera que permite la comunicación de una región con la otra.³⁶

La figura de la montaña como eje entre la tierra y el cielo expresa esa condición sagrada que ha adquirido para numerosas culturas como centro sagrado del mundo. Pero además de ser nexo y centro, la cima de la montaña cósmica también es “el ombligo de la Tierra. El punto donde comenzó la Creación”.³⁷

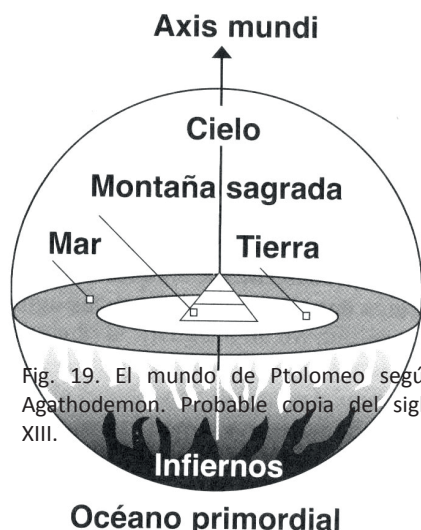


Fig. 19. El mundo de Ptolomeo según Agathodemon. Probable copia del siglo XIII.

Fig. 20. Representación babilónica del mundo.

34 Eliade, M. *Imágenes y símbolos*. pág. 58.

35 Encontramos numerosos ejemplos señalados por Eliade, como el Monte Meru en la tradición india, el Haraberezaiti en la iraní, el Himingbjör en la germana, el Monte de los Países en la mesopotámica, el Monte Tabor en la palestina, el Golgotha en la cristiana, etc.

36 Eliade, M. *Op. cit.*

37 *Ibíd.* pág. 46.

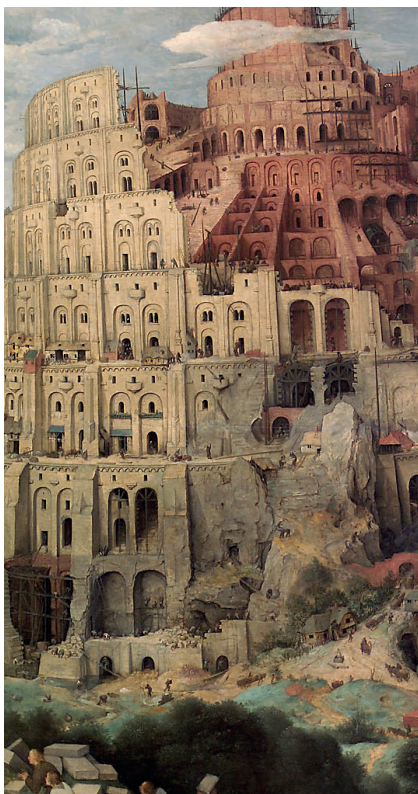


Fig. 21. Maestro de Bedford. *Libro de las horas del duque de Bedford*. 1424-1430.

Fig. 22. [Detalle]. Pieter Brueghel el Viejo. *La Torre de Babel*. 1563.

Ahora bien, ante la multiplicidad de ejemplos se convierte en parada obligatoria para nosotros el ejemplo de la cultura mesopotámica tomando como caso de estudio la Torre de Babel, debido a que sin duda recoge dos aspectos imprescindibles para el interés de este capítulo. Por una parte su constitución arquitectónica como torre, cuya función de centro, nexo y eje el mundo permite la creación de una cosmogonía escópica y por otra por su mitificación alrededor del relato del castigo divino y la consecuente confusión de las lenguas, teniendo en cuenta además que es en la civilización mesopotámica donde surge la escritura; y porque ésta se encuentra precisamente asentada sobre un centro del mundo. Pues en efecto la ciudad de Babilonia era para la cultura mesopotámica “el centro cósmico, el símbolo de la armonía del mundo, nacida de la pujanza de su dios supremo *Marduk*, vencedor de las fuerzas del caos y organizador del universo. Ese aspecto cosmológico está presente en la concepción arquitectónica de la ciudad, cuyo centro neurálgico era su célebre torre escalonada, un zigurat llamado *Etemenanki*³⁸ por los babilonios.”³⁹

En la antigua mesopotamia, estos ejes del mundo, se encuentran materializados en las construcciones conocidas con el nombre de zigurats. Estos eran unas construcciones escalonadas en siete pisos “que representaban los siete cielos planetarios”⁴⁰ y en cuya cúspide se encontraba la cima del universo, donde se hallaba la *Esagila*, el templo divino. El edificio, de planta cuadrada, disponía de escaleras y accesos para ascender y descender la torre. Su construcción estaba realizada con ladrillos de barro secado al sol y ladrillos de barro cocido que recubrían a los anteriores.⁴¹

Ahora bien, si el zigurat *Etemenanki* y la Torre de Babel son dos entidades diferentes y al mismo tiempo una misma, es tan sólo en función de la herramienta que utilicemos para aproximarnos a ella. Digamos que desde la historia y la arqueología, los estudios se encaminan hacia la búsqueda de las ruinas del edificio para reconstruir lo que en su día fue. Sin embargo por lo que universalmente conocemos la Torre de Babel, es por su aparición en infinidad de relatos míticos y religiosos, que apoyados en documentos y descripciones de carácter histórico han dado lugar al mito.⁴²

38 Etemenanki significa “casa -que es el- fundamento del cielo y de la tierra”.

39 Montero Fenollós, J.L. *La Torre de Babel, Heródoto y los primeros viajeros europeos por tierras mesopotámicas*.

40 Eliade, M. *Op. cit.* pág. 46.

41 Vicari, J. *La Torre de Babel*.

42 La variedad de voces que han descrito la Torre de Babel como construcción van desde la tablilla mesopotámica de *Esegil*, hasta el explorador italiano del siglo XVI Pietro della Valle, pasando por Heródoto y numerosas expediciones europeas realizadas a partir del siglo XVIII. Así mismo, la variedad de voces que incluyen en su tradición el mito de la Torre de Babel, va desde su aparición en el Génesis hasta la Cábala, el Libro de los jubileos, el Midrash o el Pseudo filón entre otros.



Fig. 23. Mosaico ubicado en el interior de la Basílica de San Marcos de Venecia, donde se narra el pasaje bíblico de la Torre de Babel. c. 1230-1275.

Ante la dispersión y la multiplicidad de versiones del relato, nos vamos a centrar en el mito conocido mayormente a partir de su presencia en el capítulo 11 del Génesis.

¹Toda la tierra hablaba una misma lengua y usaba las mismas palabras. ²Los hombres, al emigrar de oriente, encontraron una llanura en el país de Senaar y se establecieron allí. ³Y se dijeron unos a otros: «Ea, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego». Se sirvieron de los ladrillos en lugar de piedras, y de betún en lugar de argamasa. ⁴Luego dijeron: «Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo. Hagámonos famosos y no andemos más dispersos por la Tierra». ⁵El señor descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando, y ⁶dijo: «he aquí que todos forman un solo pueblo y hablan una misma lengua, y éste es sólo el principio de sus empresas. Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan. ⁷Pues bien, descendamos y confundamos su lenguaje para que no se entiendan los unos a los otros». ⁸Así el Señor los dispersó de allí por toda la tierra y dejaron de construir la ciudad. ⁹Por eso se la llamó Babel, porque allí confundió el Señor la lengua de todos los habitantes de la tierra y los dispersó por toda su superficie.

La Torre de Babel retrata la soberbia de los hombres al pretender alcanzar lo inescrutable, el reino de los cielos, a costa de sobrepasar la barrera que separa lo terrenal de lo divino. Pero sin duda también refleja el anhelo humano de tocar el cielo como una reproducción más del gesto primitivo de alzar la vista hacia el más allá. Ante esta soberbia Dios castiga a la humanidad con la confusión de la lengua primigenia en las diferentes lenguas del mundo. De esta manera los hombres dejan de entenderse entre ellos imposibilitando con ello la construcción de la torre. Ante el anhelo de querer asir lo inescrutable, Dios responde con la confusión. A partir de entonces la falta de entendimiento se extenderá hasta el milagro de Pentecostés.⁴³ Sin embargo, esa misma confusión es la que permite la aparición de una figura compleja hasta entonces innecesaria: la del traductor. Traducir es interpretar, trasladar, convertir en legible lo que hasta entonces era ilegible y por tanto ininteligible. Paradójicamente, la figura de la torre, -que en su pretensión de alcanzar los cielos, desencadena el castigo divino, ocasionando la confusión-, se manifiesta y se ha manifestado siempre como traductora. Porque la torre también traduce en su prospección hacia lo lejano, volviendo claro y visible aquello oculto e invisible. Como si esta implicación intrínseca a su naturaleza le viniera dada por la propia anatomía de la que está hecha torre. El mismo barro -material pobre, pero infinitamente abundante en las planicies enmarcadas entre el Tigris y el Eufrates- que permitió alzar a los hombres hacia el cielo, también posibilitó al lenguaje devenir en signo, en escritura cuneiforme grabada sobre tablillas de arcilla. De esta manera la torre se muestra como escritura, pues permite articular el lenguaje en su decir la realidad.

43 El milagro de Pentecostés, recogido en el libro de los Hechos de los Apóstoles II, representa la venida del Espíritu Santo, donde la llama se les apareció a los apóstoles y éstos empezaron a predicar, siendo entendidos por todos los presentes, habiendo entre ellos hablantes de diversas lenguas que entendían la palabra predicada en su lengua natal.

3.2. EN UNA NOCHE OSCURA: EL MUNDO COMO CELDA.

El círculo de luz que dibuja nuestra mirada termina allí donde ésta no logra levantarse. Lo conocido se topa con un muro de oscuridad, donde lo desconocido se pierde hacia el infinito bajo el amparo de su propia ocultación. Hay un algo que se extiende más allá de nuestros límites -límites que se convierten en frontera como ya hemos visto-. Sin embargo, esta frontera no admite una libre circulación a través suya, pues únicamente nos permite portear la luz hacia la oscuridad, denegando la entrada a cualquier elemento venido del más allá.⁴⁴ Ese algo es todo aquello que rodea a cuanto nos rodea. Aquello que, ubicado en el «más allá», tan sólo es imaginable tras los barrotes de ese límite, de ese espacio habitado y dotado de centro llamado mundo. De esta manera, el mundo se convierte en un espacio delimitado⁴⁵, en habitáculo dotado de paredes, en cerramiento. Y por tanto, quien «es» en su interior y desde su interior, se convierte en habitante internado o si se prefiere en «encerrado».

Es decir, en la definición del mundo a través de sus límites, éste deviene en celda. Sin embargo, no cabe relacionar únicamente el término como prisión, como retención del ser y privación de su libertad. Sino más bien como metáfora de un mundo aprehensible que se haya al otro lado de un mundo oculto que resulta imposible de asir, y que justamente por ello deviene como espacio limitado.

Así se manifiesta a través de la historia de la civilización humana, en su intento por poder conocer lo desconocido, de intentar perpetrar lo que se mantiene oculto y de pretender alcanzar lo inalcanzable. Como muestra de ello, sirva el ejemplo ya expuesto de la Torre de Babel, en donde los hombres pretendían elevarse para alcanzar los cielos y abrir un paso fronterizo entre el acá y el más allá. Sin embargo, existen otras formas de entablar una comunicación con lo divino que no resultan ofensivas a los ojos de Dios ni son merecedoras de su castigo -aunque si lo resultaron para el poder político de la época-. Una manera de unir ambos mundos, ya no desde las alturas, sino desde el interior.

Todo el pensamiento religioso trabaja en esa línea, en la unión de esos dos mundos. Sin embargo, en la mística encontramos un claro ejemplo

44 Sin embargo, a veces, las manifestaciones «ocultas» consiguen violar esa direccionalidad. Vengan desde el espacio oscuro, vengan desde las manifestaciones espiritistas, o del éxtasis místico como veremos en estas páginas

45 Un espacio tan sólo se torna espacio y toma consistencia como tal en tanto se dota de fronteras, en tanto se cierra a sí mismo.

donde el mundo deviene en celda y donde la salida a esos límites es una salida trascendente que se encuentra en el interior del individuo. Por ello, dedicaremos este capítulo al análisis de la mística en relación a estas cuestiones.

Ahora bien, estudiar el misticismo desborda los límites del presente trabajo, pues su análisis se vuelve complejo y extenso debido al amplio terreno que abarca. Se trata de una doctrina muy plural, presente en numerosas culturas y religiones y dispersa en una gran variedad de puntos geográficos y épocas históricas. Así, podemos encontrarla en el judaísmo, el islam, el cristianismo, el budismo o el hinduismo, por citar las corrientes más estudiadas. No obstante, debido a la proximidad idiomática y cultural, la mística española del siglo XVI nos servirá para apuntalar ciertas nociones a través de algunos de sus exponentes como Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz.

Al mismo tiempo que nos acercamos al misticismo desde la perspectiva de un mundo limitado devenido en celda, queremos atender a su relación con la razón y las operaciones racionales. Siguiendo a Panikkar, entendemos que la mística, pese a no ser racional no es irracional ni desprecia la razón. Más bien se sirve de ella y la trasciende. Pese a ser constitutiva de la mente humana, la razón no es la única forma de conocimiento, pues ello reduciría el conocimiento, como apuntamos en el primer capítulo al mundo de lo calculable y mensurable. “Dios, por ejemplo, no tiene por qué ser inteligible; tanto si existe como si no existe, puesto que por definición (racional), trasciende nuestro intelecto. Sólo aquellos negarán su existencia para quienes lo irreducible a la inteligibilidad racional no es real porque no puede ser racionalmente captado.”⁴⁶ Como vemos, la trascendencia de lo racional no significa su negación, pues la negación de la razón ya es una actividad racional. Es el pensar dialéctico el que deduce que lo que no es racional ha de ser irracional. La mística, en tanto que experiencia de la Vida, supone una salida a la tiranía del racionalismo, que en su culto a la cultura tecnocientífica, ha desplazado otras lentes con las que experimentar la realidad. Es por tanto conveniente remarcar esta relación de la mística con la racionalidad, pues “aunque la mística se descalce de la razón, lleva su calzado en la mano.”⁴⁷

Paralelamente, queremos señalar que entendemos -desde la perspectiva de nuestra investigación- el terreno de lo divino como parte de la

46 Panikkar, R. *De la mística, experiencia plena de la vida*. pág. 17.

47 *Ibid.* pág. 63.



Fig. 24. Gustave Doré. *La creación de la Luz*. 1866.

oscuridad, ya que permanece en el más allá y por tanto se mantiene oculto, fuera de los límites de nuestro haz luminoso, de nuestro lenguaje y nuestra mirada. Sin embargo, para la religión, el reino de la luz pertenece a lo divino. Dios mismo es luz, y la “misma creación es el triunfo de la luz sobre la oscuridad de las tinieblas, sobre las fuerzas del caos y de la muerte”.⁴⁸ Así, la luz ya no es una magnitud física, sino que es “un agente capaz de engendrar orden. Elimina el caos, crea cosmos. Aleja la confusión y genera distinciones. Erradica la oscuridad, instaure claridad”. “La luz es por tanto símbolo de la luz”.⁴⁹

De igual manera que la mirada del observador -ubicada en la torre-, la mirada mística -ubicada en el interior de la celda- intenta vislumbrar aquello que se encuentra en el más allá, en los límites. Sin embargo, al no haber opacidad ni transparencia que permita traspasar la luz, su visión se reduce a la más absoluta ceguera. Es por ello que ante esta negativa, la vía mística necesita recorrer un camino diferente para llegar a la luz, a la iluminación.

La mística sabe que mediante la luz de la razón no puede llegar a su propia y verdadera luz. En este sentido, el misticismo es un camino que conduce a la disolución de lo oculto, pero no a su materialización visual, a su conquista. Supone un llegar a la luz desde la oscuridad. La luz equivale a lo absoluto, a lo divino, y por tanto es la experiencia de lo divino en su hacerse presente lo que supone la experiencia mística. Pero a diferencia de la torre, donde la ascensión conducía a la luz, en la mística, el camino se traduce en quietud, pues no hay ascensión posible, sino que es la luz, quien desciende a la oscuridad de la celda. Es Dios quien abraza al alma deseosa de la llegada de éste.⁵⁰ La experiencia mística, por tanto siempre es individual. El éxtasis es una exaltación lumínica que se produce en el mundo interior, en el alma del ser. De tal manera, toda esta sumersión en la interioridad, representa el camino místico, la vía que recorre el alma en su comunión con Dios. Una senda de introspección hacia el interior de la celda, un descenso hacia el centro, pues sólo desde él, es posible discernir la voz de Dios de cualquier otra voz. De nuevo aparece el centro como espacio para la epifanía, como nexo y punto de encuentro. Sin embargo, para la mística el centro no es un lugar a

48 Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de las Imágenes. *Exposició La Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*. pág. 30.

49 *Ibid.* pág. 43

50 Al respecto, Garriga, R., señala en *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural*. págs. 273-274., que a diferencia de la mística oriental, donde la unión con lo divino está al alcance de la naturaleza del ser, en la mística occidental, la unión está fuera de su alcance, pues Dios, no pertenece al mundo. En la mística cristiana “no es el hombre quien tiene la iniciativa, es Dios quien se le revela”. Esa unión solo es posible por la gracia voluntaria y gratuita de Dios, que viola esa frontera para manifestarse en el mundo.



Fig. 25. Fray Juan de Rojas y Ausa. *Santa Teresa de Jesús y la torre de las siete Moradas. Representaciones de la Verdad Vestida*. c. 1677.

alcanzar, sino que es la propia morada. Se ha de vivir en él, pues él es el mismo misterio, el absoluto, y como tal él nos habita.⁵¹ Así lo desarrolla la propia Teresa de Jesús en su libro *Las moradas*.

“Pues consideremos que este castillo tiene -como he dicho muchas moradas, unas en lo alto, otras embajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma.”⁵²

“Paréceme que nunca lo he dado a entender como ahora, porque para buscar a Dios en lo interior (que se halla mejor y más a nuestro provecho que en las criaturas, como dice San Agustín que le halló, después de haberle buscado en muchas partes), es gran ayuda cuando Dios hace esta merced. Y no penséis que es por el entendimiento adquirido procurando pensar dentro de sí a Dios, ni por la imaginación, imaginándole en sí. Bueno es esto y excelente manera de meditación, porque se funda sobre verdad, que lo es estar Dios dentro de nosotros mismos; mas no es esto, que esto cada uno lo puede hacer (con el favor del Señor, se entiende, todo).”⁵³

Ahora bien, la andadura de este camino que conduce al lugar de encuentro con Dios ha de prepararse. El individuo “ha de ser vaciado de toda imagen, incluso desposeído de sí mismo [...]. El hombre ha de limpiar su cuerpo, su mente, su espíritu, porque sólo desde el vacío, sólo desde la nada se configura un espacio mucho más receptivo”.⁵⁴

Esa nada en la que la experiencia mística tiene lugar, se sitúa “más allá de la razón y los sentidos”⁵⁵, pues la razón no sirve para realizar ese acercamiento a Dios, de la misma manera que el lenguaje no puede acercarnos a lo inefable. En este sentido, el lenguaje de la mística se transforma en silencio, pues buscar el silencio es buscar la escucha, es acallar el ser mismo y todo cuanto en él reside para que desde esa suspensión se vuelva distinguible la voz “en la que se ha vaciado cuanto existe”⁵⁶. Callar se convierte en una actitud, en un estado. El silencio deviene en camino, pues es el único que puede acercarse a lo inefable y por tanto a lo absoluto. Deviene en el lenguaje de lo oculto y de lo misterioso, en definitiva, en el lenguaje de la mística, precisamente

51 Mariño, M. J. *Teresa de Jesús: palabra y silencio*.

52 Teresa de Jesús, Santa. *Las moradas*. pág. 6.

53 *Ibid.* pág. 72

54 Zamora Calvo, M.J. *Misticismo y demonología: Teresa de Jesús*. pág. 149-150.

55 Garriga, R. *Op. cit.* Pag 275

56 Andrés, R. *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII)*. pág. 11.

porque se halla “a salvo de lo identificable”.⁵⁷ Esa escucha que permite el abrazo con Dios, con lo absoluto, con la revelación de la verdad “no precisa de las impurezas del lenguaje”⁵⁸, porque el lenguaje expresa la imposibilidad de decir lo desconocido, de “trasladar aquello que a nadie le ha sido dado relatar ni cifrar”.⁵⁹

Por otra parte, la razón -portadora de luz- queda apagada en la celda mística, pues ahora la luz es amor y gracia divina. Su procedencia ya no viene del intelecto, sino de la suspensión, del recogimiento. Este carácter plenamente introspectivo e individual, está directamente relacionado con el pensamiento de Erasmo, en cuya crítica al cristianismo oficial defiende “la espiritualidad y la necesidad de potenciar el mundo interior”.⁶⁰ En ello, se opone a la doctrina de la teología escolástica, como podemos observar en las palabras de Francisco de Osuna:

“La primera teología [la escolástica], que se llama escudriñadora, usa de razones y argumentos y discursos y probabilidades según las otras ciencias, y de aquí es que se llama teología escolástica y de letrados, la cual, si alguno quiere alcanzar, ha de menester buen ingenio y continuo ejercicio y libros y tiempo, y velar, trabajar teniendo enseñado maestro [...]. Así como es más de desear tener piadosa afición y devota al Señor que no entendimiento agudo y frío solamente con estudio alumbrado, que los herejes y demonios lo tienen, así es más de desear la escondida teología que no la especulativa.”⁶¹

Vemos como la mística se antepone al raciocinio favoreciendo el sentimiento, la unión del alma y el gozo de la transformación en Dios frente a su conocimiento. La mística no se desarrolla en el intelecto, sino a través del afecto, por lo que el camino hacia la meta, la unión con Dios, se basa en el sentimiento y no en lo especulativo.⁶² Vemos este sentimiento de amor reflejado en los versos de Juan de la Cruz, donde el alma alcanza la unión divina, en una noche oscura, es decir, en esa celda, en esa contemplación que es la nada.

57 *Ibid.* pág. 12.

58 Garriga, R. *Op. cit.* pág. 275.

59 Andrés, R. *Op. cit.* pág. 26.

60 Zamora Calvo, M.J. *Op. cit.* pág. 148.

61 Osuna, Francisco de. *Tercer abecedario espiritual.* pág. 516.

62 Zamora Calvo, M.J. *Op. cit.*

“En una noche oscura
 con ansias en amores inflamada
 ¡oh dichosa ventura!
 salí sin ser notada
 estando ya mi casa sosegada.

[...]

En la noche dichosa,
 en secreto que naide me veía,
 ni yo mirava cosa,
 sin otra luz ni guía
 sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiava
 más cierto que la luz de mediodía,
 adonde me esperaba
 quien yo bien me sabía,
 en parte donde naide parecía.

¡Oh noche que me guiaste!
 ¡Oh noche amable más que la alborada!,
 ¡Oh noche que juntaste
 amado con amada,
 amada en el amado transformada!”⁶³

Al mismo tiempo la experiencia mística supone la anulación del ser, pues éste deja de ser para sumirse en el vacío y en el silencio, lo que al mismo tiempo lo conduce a un estado de plenitud absoluta y conocimiento íntegro de la Vida mediado por lo divino, que no por Dios. Es interesante cómo en este sentido, el proceder místico plantea una completa anulación de las potencias (entendimiento, memoria y voluntad), pues ello vuelve a poner de manifiesto su rechazo de la racionalidad. La mística es consciente de que la realidad desborda la esfera del lenguaje racional, pero no por ello es irracional.

Siguiendo a Ramón Andrés “La angustia, el amor, la tentación, la muerte, la seducción, la debilidad, la contradicción, el miedo, que el racionalismo ha interpretado con obcecación como «accidentalidad psicológica» resultan para los místicos un camino de exploración del ser, porque la vida humana no puede reducirse a aspectos analizables, cuantificables ni «matematizables». El «pensamiento impide» entender todo aquello que no es «cogitable» (Laredo), de manera que «el

63 Juan de la Cruz, San. *Poesía*. págs. 261-262.

entendimiento debe ser ciego», a fin de que no dificulte o distraiga la suspensión (Osuna). Para saber qué es el amor, el amor divino -sólo definible como una superior capacidad de unión-, debe «acallarse primero la razón», con el propósito de que la inteligencia vea lo que está oculto y ausente (Osuna). Por lo cual es decisivo cerrar el entendimiento «en todo y suspenderse», (Juan de Ávila).⁶⁴ Por tanto vemos como ante la búsqueda de la verdad hallada en Dios, ante el deseo de la unión del alma con lo absoluto, el lenguaje y la razón quedan anulados, pues dicha búsqueda no admite definición ni especulación. La salida a la celda se halla en el propio interior de la celda, en la luz surgida del silencio, en la escucha en penumbra, en el amoroso encuentro con lo divino.

“Pasa con tanta quietud y tan sin ruido todo lo que el Señor aprovecha aquí al alma y la enseña, que me parece es como en la edificación del templo de Salomón, adonde no se había de oír ningún ruido; así en este templo de Dios, en esta morada suya, sólo El y el alma se gozan con grandísimo silencio. No hay para qué bullir ni buscar nada el entendimiento, que el Señor que le crió le quiere sosegar aquí, y que por una resquicia pequeña mire lo que pasa; porque aunque a tiempos se pierde esta vista y no le dejan mirar, es poquísimo intervalo; porque, a mi parecer, aquí no se pierden las potencias, mas no obran, sino están como espantadas.”⁶⁵

Así pues, ante la oscura imposibilidad de exceder los límites del mundo, la mística encuentra una salida que trasciende tal delimitación, hallando la luz en la oscuridad, en el recogimiento, en el mismo centro espiritual del ser. El tránsito hacia la luz se hace patente, aunque solo sea durante unos instantes, iluminando la vida y ahuyentando los demonios interiores, pues al fin, tan sólo “somos barro con vocación de cielo”⁶⁶, almas en tránsito ardientes de deseo por abrazarse a Dios. Cuando esa unión se satisface, brota la luz, iluminando una mirada ciega que no pretende ver nada, sino la plenitud; que busca escuchar la verdad que aguarda en el silencio desde la marginalidad de la ombría, al margen de la razón y más allá del lenguaje.

64 Andrés, R. *Op. cit.* págs. 59-60.

65 Teresa de Jesús, Santa. *Op. cit.* pág. 237.

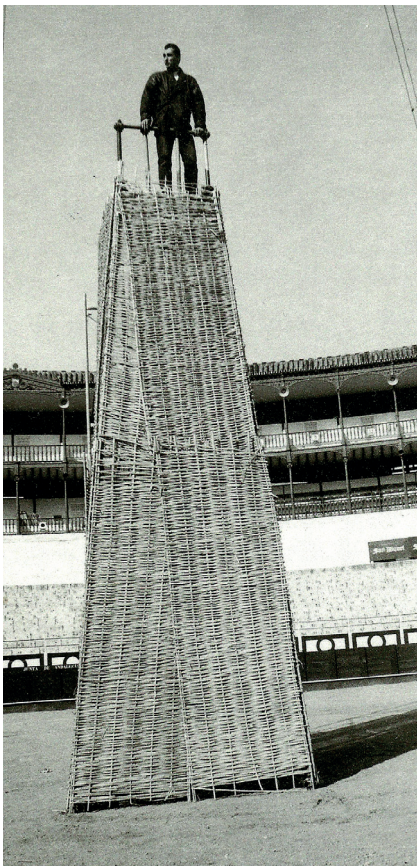
66 Mariño, M. J. *Op. cit.* pág. 363.

3.3. REFERENTES

3.3.1. Prospecciones

A continuación queremos detenernos en determinadas obras artísticas que, por una parte desarrollan lo anteriormente expuesto respecto a la torre y la exploración de la lejanía desde una perspectiva puramente artística, y por la otra sustentan la producción de obra llevada a cabo en esta investigación. En concreto nos centraremos en este punto en tres artistas que en algún momento de su trayectoria se han aproximado y han trabajado -a su manera- alrededor de la torre y la mirada del límite como elemento motriz de todas aquellas cuestiones relacionadas con la prospección hacia los límites de lo visible y decible. La decisión de optar por tres artistas ha venido dada por la imposibilidad de ceñirse a un único autor concreto cuya obra abordase de manera más o menos plural los diferentes contenidos desarrollados en relación a la temática de estas páginas. Por ello, creemos que mediante la suma de tres puntos de vista conseguimos ofrecer una visión mucho más abierta de aquello que nos hemos propuesto relatar.

Fig. 26. Autor desconocido. *Juan Muñoz*, *Málaga*. 1980.



En primer lugar queremos detenernos en la obra de Juan Muñoz, pues siempre ha constituido un gran referente para el desarrollo de nuestra producción artística. Hemos querido detenernos en sus primeras obras realizadas en la década de los ochenta, ya que son estas las que ejemplifican de mejor manera nuestro objetivo temático, dejando de lado el resto de su obra, parte de la cual analizaremos en el siguiente capítulo. Como veremos, el interés por la relación entre mirar y ser visto, entre observador y espectador y las múltiples combinaciones entre ellos en relación al tratamiento del espacio y a su intervención artística, constituyen uno de los pilares fundamentales que sostiene la obra del escultor. Podemos afirmar que el proyecto artístico de Juan Muñoz empieza con su pieza *Spiral Staircase*, de 1984, la cual sería en cierta manera origen de su posterior producción. Dos años antes, junto a Carmen Giménez, comisaria la exposición *5 arquitectos, 5 escultores: correspondencias* en el Palacio de las Alhajas de Madrid, que exploraba la relación establecida entre arquitectura, escultura y observador y en la que participaban artistas como Joel Shapiro, Robert Venturi, Richard Serra, Mario Merz o Frank Gehry entre otros. Este punto de partida ligado a la escultura posminimalista de la década de los setenta será el sustento de las primeras obras del escultor.

En *Juan Muñoz: Últimos trabajos*, exposición realizada en 1984 en la madrileña galería de Fernando Vijande, observamos una serie de torres, minaretes y balcones, elementos que obviamente podemos rela-

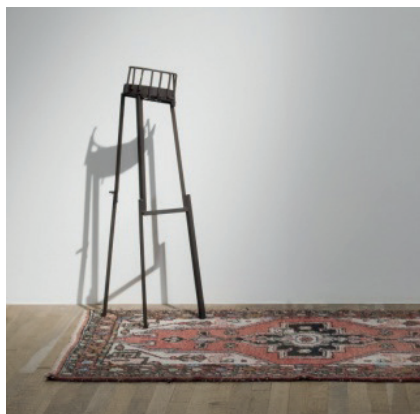


Fig. 27. [Detalle]. Juan Muñoz. *If she only Know*, en la exposición *Juan Muñoz: Últimos trabajos*. Madrid, Galería Fernando Vijande. 1984.

Fig. 28. [Detalle]. Juan Muñoz. *Piece with Alvar Aalto*, junto a *El general Miaja buscando el río Guadiana*, en la exposición *Juan Muñoz: Últimos trabajos*. Madrid, Galería Fernando Vijande. 1984.

Fig. 29. Juan Muñoz. *Minaret for Otto Kurz*. 1985.



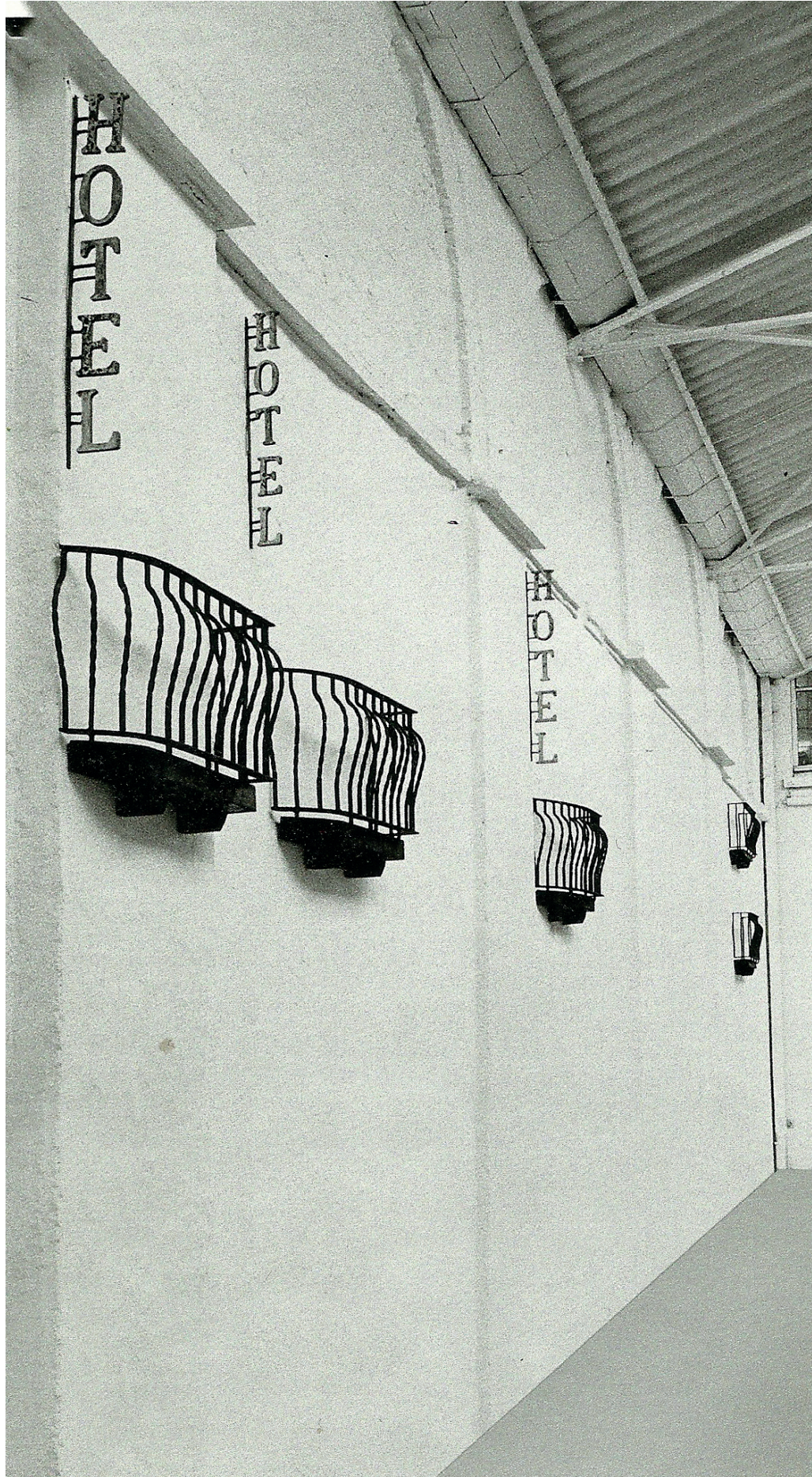
cionar con nuestro trabajo por su cualidad de arquitecturas escópicas. Se trata de pequeñas esculturas de hierro formadas por estructuras muy esquemáticas y rectilíneas donde hallamos una sensación de desolación y fascinación al mismo tiempo. Los cuatro balcones instalados sobre las columnas de la galería permanecen inaccesibles y estáticos, pero al mismo tiempo invitan a la contemplación, generando un sentimiento de familiaridad. “Al convertir el interior en exterior, o el dentro en fuera, estas obras muestran una tensión entre los espacios tangibles y los imaginarios, produciendo así un efecto extrañamente perturbador.”⁶⁷ El lugar que estos miradores plantean es un lugar no identificable e inaccesible, un escenario para lo ya acontecido o el devenir. Este acercamiento al espacio se manifestará como una constante a lo largo de su posterior trabajo, que pese a cambiar la forma de plasmarlo ya está en obras como *Hotel Declerq I-III, IV* [Fig. 31], de 1986. En esta pieza observamos una serie de balcones, que a diferencia de los anteriores adquieren ya una escala natural. La ausencia, la relación con lo teatral y la interpelación al espectador se hacen patentes en estos balcones, pero sin lugar a dudas, es la vista la que se posiciona como figura protagonista, pues los balcones son lugares desde los que mirar, y ser visto. James Lingwood, una de las personas que mejor conocen el trabajo de Muñoz afirmaba que “El balcón representa algo fundamental para su trabajo - una preocupación con la dinámica de mirar. Es un lugar desde donde se puede observar la vida de la calle.

67 Cooke, L., et al. *Juan Muñoz. Permitaseme una imagen*. pág. 124.



Fig. 30. Francisco de Goya y Lucientes. *Majas en un balcón*. 1800-1810.

Fig. 31. Juan Muñoz. *Hotel Declerq I, III, IV y Double Balnoy*. 1986.



Invirtió esto, por lo que el espectador mira hacia el lugar de observación, el balcón vacío. Las primeras esculturas también aluden quizá al tema de la torre de vigilancia - había un puesto de observación militar cerca de su estudio fuera de Madrid.”⁶⁸ De la misma manera podemos acercarnos a las diferentes torres y minaretes que se alzan alrededor de la galería, que reaparecen más adelante en obras como *Minaret for Otto Kurz*, de 1985 o *Balcony on the Ceiling of a Basement*, de 1986. En definitiva, encontramos en la obra de Juan Muñoz una fuente incansable de ideas e inspiraciones que lo convierten en uno de nuestros máximos referentes, por la complejidad de una obra siempre extraña, misteriosa, atractiva y llena de referencias a otros artistas.

En segundo lugar queremos acercarnos a la serie fotográfica de Ignasi Aballí titulada *Niebla (Paisaje de Galicia)* [Fig. 32] realizada en 2011. En estas fotografías observamos varias instantáneas tomadas en territorio gallego frente a densos bancos de niebla, quedando las imágenes resultantes reducidas a grandes superficies de color desaturado. Tan solo a través del título y de sutiles detalles como las variaciones de tono y de contrastes en el extremo inferior que nos dan una pista, podemos llegar a intuir que efectivamente nos hallamos frente a paisajes invisibilizados. En efecto, el trabajo de Aballí suele jugar con la invisibilidad, sus obras gustan de mirar más allá de las apariencias, acos-

Fig. 32. Ignasi Aballí. *Niebla (Paisaje de Galicia)*. 2011.

68 Lingwood, J. *The restless storyteller*.





Fig. 33. Ignasi Aballí. *Niebla (Paisaje de Galicia I)*. 2011.

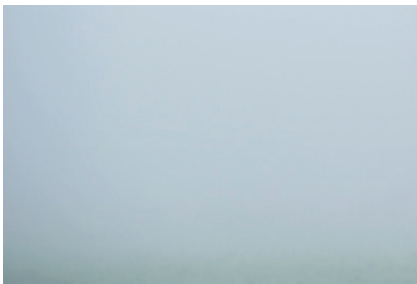


Fig. 34. Ignasi Aballí. *Niebla (Paisaje de Galicia II)*. 2011.



Fig. 35. Ignasi Aballí. *Niebla (Paisaje de Galicia IX)*. 2011.

tumbran a mostrarse aparentemente vacías, ininteligibles. Así, uno de los principales intereses del trabajo de Aballí ha sido cuestionar la definición de arte a partir de sus métodos y materiales más tradicionales: la pintura y el color.⁶⁹ Y ello, mediante mecanismos intrínsecos al propio funcionamiento del arte y a través de la práctica artística. Respecto a los paisajes gallegos envueltos en niebla, la superficie de las fotografías, aparentemente monocromas, funciona doblemente como reflector. Por un lado la niebla actúa a nivel interno como aglutinante de agua y luz, reflejando con ello todo aquello que se esconde tras la niebla. Pero por otro lado, y a nivel externo, funciona como reflectante de cara al espectador, pues el contenido de la imagen se esconde ante una realidad que en apariencia no va más allá del propio uso del color como recurso artístico. El propio artista afirma que “en el caso de las fotografías de la niebla, me interesaba realizar un trabajo específico sobre el lugar donde se realiza la exposición –Galicia– pero borrando todo elemento reconocible, de hecho anulando todo elemento visible, aprovechando una característica propia del paisaje gallego como es la niebla. En este caso sí que el espectador debe hacer un acto de fe para creer que lo que está viendo son en efecto paisajes de Galicia, porque la niebla unifica todos los lugares donde está presente. Pero también es una forma de decir que hay algo de Galicia que es común a cualquier otro lugar en el que haya niebla, que ciega la imagen y la convierte en algo irreconocible y anónimo.”⁷⁰ De esta manera las fotografías actúan de pantallas para posibilitar cualquier construcción imaginativa del espectador. La trampa de la visión, sustentada en la ausencia, permite ver lo invisible al mismo tiempo que invisibiliza lo visible. Es por tanto esta condición la que activa el carácter especulativo que se instala en la imagen y en la mirada del espectador posibilitando la cabida de cualquier realidad alternativa a la presentada.

Por último queremos acercarnos la obra del artista alemán Anselm Kiefer, titulada *The Seven Heavenly Palaces*. Se trata de una instalación *site specific* que se encuentra en el Hangar Bicocca de Milán desde el año 2004. La instalación está formada por siete gigantescas torres de hormigón armado que se levantan entre 14 y 18 metros del suelo. Cada torre está formada por varios módulos superpuestos, entre los que existen una serie de libros y cuñas de plomo que estabilizan la estructura y que además de cumplir su función estática aporta un valor simbólico, pues en efecto, la instalación se refiere a los elementos simbólicos y la cultura y la tradición de la mística judía. Las siete torres se corresponden a los siete niveles de espiritualidad en relación a la mística hebrea, concretamente al *Tzim-tzum*, que es la teoría medieval

69 Aballí, I. “...ni es cielo ni es azul...” en: *En el aire*.

70 *Ibid.* pág. 87.



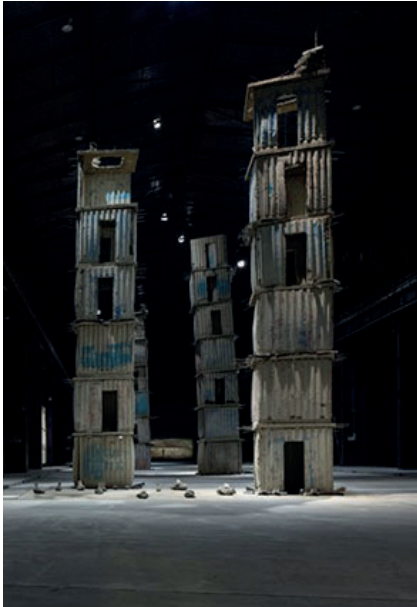


Fig. 36 [Página anterior]. Anselm Kiefer. *I Sette Palazzi Celesti*. 2004-2015.



Fig. 37 y 38. Anselm Kiefer. *I Sette Palazzi Celesti*. 2004-2015.

del rabino Issac Luma, según la cual se produce una contracción de lo divino para permitir el espacio de lo humano. Es decir, que partiendo de una visión dualista donde la divinidad es una cosa y la humanidad otra, dios se ha de ir retirando ante la constante expansión del espacio humano, que le roba terreno al divino a medida que crece. Así a más crezca la humanidad, más alejada se encuentra la posición de Dios, escondido en un doloroso autoexilio para dar cabida a la humanidad. Además de las torres, la instalación está formada por cinco grandes pinturas que reflexionan sobre la relación entre el hombre y la naturaleza del pensamiento occidental y la filosofía.⁷¹

Cada torre alberga cierta simbología que se refiere a un pasaje concreto del *Tzim-tzum* como por ejemplo el palacio-torre llamado *Shevirat* que está dedicada a la trágica destrucción de los vasos de luz divina y el *Tiqqun*, dedicada al proceso de reparación de los vasos por parte del hombre. Otro de los palacios es el *Sefiroth*, que representa los diez atributos divinos, que, organizados de cierta manera, marcan el camino para el encuentro con Dios y revelan el plan de la Creación. La disposición espacial de las torres en el espacio permite generar diversas composiciones de parejas y tríos entre las diversas torres que posibilitan articular un juego entre significados cabalísticos.

Ahora bien, más allá de la mística judía de la Cábala, la instalación puede ser leída también desde una perspectiva babélica, pues en cierta manera su gran magnitud sugiere el problema de la expansión y contracción y la difícil convivencia entre el mundo de lo humano y el de lo sacro. Las torres nos hablan de nuestro mundo, siempre en constante

71 González, E. *Siete 'palacios' en un hangar*.

crecimiento, un mundo que tiende al desbordamiento, y que al mismo tiempo, en su vorágine expansiva ha relegado la posición de lo divino y la relación espiritual del ser humano a una posición marginal. Las torres son en este sentido una especie de *axis mundi* obstruido, falto de comunicación entre una parte y otra de la esfera, pues la terrenal ha desplazado a la otra en su imparable avanzar.

3.3.2. *Espacios de confinamiento.*

Por otro lado, queremos acercarnos a la obra del estadounidense James Casebere pues encontramos en algunas de sus fotografías un referente para el desarrollo de las cuestiones planteadas en las páginas anteriores. La producción del fotógrafo es extensa y se remonta hasta el año 1975, sin embargo sólo nos vamos a detener frente a determinadas obras, pues aunque observamos una cierta unidad y la presencia de elementos constantes como el extrañamiento, el vacío o la utilización dramática de la luz en toda su obra, queremos dedicarnos a aquellas fotografías que interceden en nuestra investigación de manera más relevante en relación a la mística.

Los espacios de Casebere acostumbran a ser espacios marginales, espacios llenos de aislamiento, misterio y humanidad pero inmensamente inertes y vacíos de gente. El espectador, único habitante de sus escenas se halla ante un escenario de aislamiento, un lugar para la intimidad sólo accesible desde la profundidad del ser. Los espacios fotografiados generan una profunda sensación de extrañamiento acompañada de cierta cercanía pues ante sus estancias es posible sentir la calidez, la humanidad y familiaridad presentes en ellos. Esta constante dualidad y tensión entre fuerzas contrarias se halla en la misma naturaleza de las imágenes, pues el espectador descubre que los espacios ante los que se encuentra no son tales, no son reales, sino que son complejas maquetas donde a través de la ampliación se ha conseguido dotar de verosimilitud a la imagen. Además, esta ampliación se manifiesta doblemente, pues en primer lugar la foto tomada en la proximidad de la maqueta ya amplía la escala del espacio, y las imágenes obtenidas son, en segundo lugar, impresas a un gran tamaño, lo que ayuda a asentar su veracidad. Se produce una combinación de apariencia y realidad de la que surge ese extrañamiento que activa las escenas y las dota de vida, produciéndose una desunión entre lo que vemos y creemos ver.⁷²

Fig. 39. James Casebere. *Asylum*. 1994.

Fig. 40. James Casebere. *Toilets*. 1995.



72 Casebere, J., CGAC., Junta de Galicia. *Asylum*. James Casebere: [catálogo] 12 maio - 25 xullo 1999. Centro galego de Arte Contemporánea.

Sin embargo, si hemos decidido adentrarnos en el universo de Casebere no es únicamente por todo ello, sino por la presencia de lo místico en sus celdas. En este sentido queremos señalar que la lectura que pretendemos llevar a cabo va a subrayar la parte espiritual de la obra de Casebere, la cual sin duda se puede leer y entender desde otros múltiples puntos de vista. Así, dejaremos de lado el significado sociológico de las fotografías más ligado a la cuestión penitenciaria. No obstante y siguiendo el punto de vista de Alberto Ruiz de Samaniego en su interpretación de la serie *Asylum* -la cual seguiremos como hoja de ruta en nuestro estudio-, es interesante señalar la relación entre lo espiritual y místico y las cuestiones de vigilancia, poder y funcionamiento de los sistemas de castigo, pues las celdas de Casebere además de espacios de reclusión también lo son de redención. “¿O es que no está en los orígenes de la verdad y de la libertad la dependencia de todo individuo frente a lo que lo supera, una trascendencia cuya revelación dicta nuestros propios límites, y por tanto nuestras representaciones

Fig. 41. James Casebere. *Cell with Rubble*. 1996.





Fig. 42. Frederick H. Evans. *Pasillo al altar, San Bartolomé el Grande, Smithfield, Londres*. 1912



Fig. 43. Frederick H. Evans. *Ancient crypt cellars in Povins*. 1910

Salvando todas las diferencias y distancias, el tratamiento pictoricista de Frederick H. Evans puede relacionarse con el pictorialismo de J. Casebere, en lo que respecta a la búsqueda de la luz como valor espiritual y emocional.

y nuestras formas de habitar éticamente, es decir, de acuerdo con la verdad?"⁷³. La subordinación del ser humano respecto de lo divino refleja esa falta de libertad que denota su relación de dependencia, de obligación y deber con Dios. Así podemos entender la relación entre el preso y su carcelario desde la analogía del religioso con su divinidad. En este sentido es interesante, según relata Ruiz de Samaniego en palabras de Derrida "la necesidad de toda religión de ser asimismo curación *-heilen* o *healing-*, salud, salvación o promesa de curación *-cura, Sorge-*, horizonte de redención, de restauración de lo indemne, de indemnización."⁷⁴ Esa sensación, ese rescate y recobro es el que ilumina las estancias en las fotografías de Casebere. Así pues, al igual que el preso podemos entender la posición del místico como confinamiento, aislamiento y soledad, lo que precisamente le permite alcanzar ese estado propenso para la comunión divina, para la sobrecogida de la iluminación, que tan esperanzadoramente llega a las celdas del fotógrafo.

Es significativa la presencialidad que adquiere el silencio, transportándonos con él a la celda monacal, a la morada teresiana, al amparo del recogimiento. Ese espacio callado es a la vez la representación de un espacio interior, un espacio igualmente cerrado y encerrado, únicamente abierto a la ardiente llama de la llamada celestial. En este sentido, el espacio es lugar para la deambulación y la divagación, pero también para la curación del alma dañada, pues la unión amorosa del alma con Dios es ardiente y esquiva.

"A la espera de esa paz, entre la desolación y la esperanza, los espacios que Casebere nos presenta están llenos de sensaciones silenciosas y secretas. Lugares de la enfermedad y de la cura, de la fatiga y la meditación -pero también- lugares de reposo y de espera, de una postergación indefinida tendencialmente infinita; lugares desérticos".⁷⁵ Sin embargo, las fotografías siempre albergan una entrada de luz sobrenatural que inunda las estancias y mueve a la quietud, a la espera de la llegada de lo trascendente como escribe Teresa de Jesús.

"No es resplandor que deslumbré, sino una blancura suave y el resplandor infuso, que da deleite grandísimo a la vista y no la cansa, ni la claridad que se ve para ver esta hermosura tan divina. Es una luz tan diferente de las de acá, que parece una cosa tan deslustrada la claridad del sol que vemos, en comparación de aquella claridad y luz que se representa a la vista, que no se querrían abrir los ojos después."⁷⁶

73 Ruiz de Samaniego, A. *Ser y no ser : figuras en el dominio de lo espectral*. pág. 112.

74 *Ibid.* págs. 112-113.

75 *Ibid.* págs. 116, 120

76 Teresa de Jesús, Santa. *Libro de la Vida*. pág 337.



Fig. 44 [Pagina anterior]. James Casebere. *Barrel Vaulted Room*. 1994.

Esa claridad es la que ilumina las moradas de Casebere. Pese a retratar espacios de confinamiento, lugares ubicados en una posición muy baja, el asilo o la cárcel, se puede sentir en ellos la esperanza de la luz que cura y limpia. Es realmente esclarecedor el ejemplo que trae Ruiz de Samaniego respecto a Juan de la Cruz, el cual fue “encarcelado durante nueve meses en una mínima celda sin agua y sin luz, donde para leer los Evangelios tiene que subir hasta un minúsculo tragaluz agujereado cerca del techo. Allí vive a pan y agua y se le pudre y agusana la espalda, herida por los latigazos de los Hermanos Calzados, que de tal manera instaban al poeta a renunciar a la reforma. Conviviendo con sus propios excrementos en ese infierno, concibe, y se aprende de memoria, las primeras liras del Cántico espiritual. Al respecto nos dice Severo Sarduy algo que algunas imágenes de Casebere -*Toilets* [Fig. 40.], por ejemplo- parecen asimismo transmitir: ‘Como si para subir hasta lo absoluto y conocer la disolución en el Uno fuera necesario bajar hasta la podredumbre, rozar lo inmundo, perderse en el asco y la corrupción’”.⁷⁷

Esa luz como salida sería equivalente a la desposesión, a la disolución mística liberadora y extasiada. Paralelamente también los espacios de Casebere son en cierta medida espacios para aliviar la insuficiencia del conocimiento racional y de la escolástica como medios para alcanzar lo absoluto y llegar a la unidad de la vida. Esos espacios de abandono también lo son de renuncia a las potencias, un desprenderse, como hemos visto de la racionalidad. “Los laberintos y subterráneos que este fotógrafo presenta, aluden sin duda a todo lo que la razón instrumental y representativa ha reprimido; lo que se mantiene en cautiverio, oculto y marginal. Estos lugares son tránsitos de angustia y seducción, de tentación y vigilia. De una extrema confusión que ciertamente escapa al racionalismo occidental.”⁷⁸

En definitiva, las imágenes de Casebere nos muestran los límites de nuestra visión y la estrechez de las estructuras racionalistas. Pero sin embargo dejan intuir la calma y la luz de una salida trascendente. Paradójicamente, la celda acaba por invitarnos a permanecer en su interior para recuperar esos espacios donde trascender hacia lo interior, donde recuperar la relación de lo humano con lo espiritual que sin duda ha sido relegado al terreno de lo privado en una sociedad acelerada y en constante exhibición pública a través de los medios de comunicación y de la red. Queremos entender así estos espacios, como lugares para albergar la epifanía y abrir, desde la oscuridad de la celda y el confinamiento, una ventana, una salida luminosa desde la que trascender los límites de nuestro sistema de conocimiento y representación racionalista.

Fig. 45. [Pagina siguiente]. James Casebere. *Tunnel #2*. 1994.

⁷⁷ Ruiz de Samaniego, A. *Op. cit.* pág. 118.

⁷⁸ *Ibid.* pág. 122.



3.4. LA CORRIENTE SE LLEVÓ A LA CHAPELLE ⁷⁹

La corriente se llevó a La Chapelle es el título de la serie que agrupa las obras que vamos a analizar en este capítulo y que forman parte de la producción artística de esta investigación. Si hemos decidido agruparlas bajo una misma serie es por su relación tanto formal como conceptual, sin embargo sería erróneo intentar etiquetar cada una de las tres piezas con un respectivo tema tratado en el desarrollo del segundo capítulo, pues todo el conjunto se articula alrededor del planteamiento general. Por ello hemos optado por analizar cada una de las piezas por separado, atendiendo a sus características específicas pero reparando al mismo tiempo en un planteamiento global que establezca las relaciones entre ellas.

La serie, a día de hoy, está formada por tres atalayas que representan la figura de la torre desde las diferentes perspectivas que hemos analizado en el segundo capítulo. Todas están realizadas en hierro, construidas mediante cuatro delgados perfiles que soportan un habitáculo en su parte superior. La forma resultante es una estructura geométrica que se alza verticalmente, donde predominan los espacios vacíos otorgándole a las torres un matiz aéreo. Hemos buscado un lenguaje formal cercano a lo industrial, pues las torres son al mismo tiempo máquina, herramienta y construcción. Es por ello que hemos optado por una presencia de colores industriales para imitar ese acabado. La escala es un poco menor a la humana, pues las torres no pretenden ser grandes piezas escultóricas, sino que por el contrario buscan la aproximación del espectador, su interacción y el componente lúdico. El punto de vista del espectador, se halla ligeramente por encima de las piezas, de aproximadamente 160 cm de altura, lo que obliga a un acercamiento a ellas para descubrir el juego que cada una de ellas propone. La composición resultante es estática, sin embargo cada una de las torres presenta un elemento que rompe esa rigidez y quietud aportándoles dinamismo. Por otra parte, la relación entre interior/exterior, abierto/cerrado, juega un papel fundamental en la constitución formal de las obras ya que aporta un dinamismo y una tensión que activa y potencia los significados contenidos en cada una de las torres.

⁷⁹ Jean Baptiste de La Chapelle (c. 1710-1792) fue un sacerdote, matemático e inventor francés. Contribuyó en 270 artículos de la *Encyclopédie* en los temas de aritmética y geometría. Sin embargo su mayor logro fue el invento de la «*scaphandre*» que permitía moverse erigido sin dificultad en el agua. Tres años más tarde de su primera de su primera demostración en público en 1765, repitió la demostración ante una multitud entre la que se encontraba Luis XV. Sin embargo fracasó por invisibilidad, ya que la corriente del Sena arrastró al propio La Chapelle mientras hacía su demostración y ninguno de los veinte mil asistentes pudo ver las manos de La Chapelle mientras aparentemente comía, bebía, aspiraba rapé y disparaba una pistola.



Fig. 46. Alejandro Granero Ferrer. *La corriente se llevó a La Chapelle*. 2017.



Fig. 47 y 48. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *Nada puedo saber de este lugar. La niebla empezó a cubrirlo todo*. 2017.

Fig. 49. Detalle del visor en el que se puede visualizar el paisaje envuelto en niebla.

Con todo ello, las piezas invitan a jugar con la mirada del espectador, generando diferentes situaciones que orbitan alrededor de los límites de un mundo observado desde la altura de la torre.

En primer lugar queremos detenernos frente a la pieza titulada *Nada puedo saber de este lugar. La niebla empezó a cubrirlo todo*. Esta torre está abierta al mundo únicamente por un pequeño orificio de un par de centímetros que a modo de ventana permite la comunicación entre ambos mundos, el del interior y el del exterior. Ubicada en la parte inferior del habitáculo, la pequeña ventana invita al ojo espectador a asomarse a través de ella. De este modo, la pieza actúa como verdadera torre, pues permite asomarse desde su posicionamiento para observar y dibujar la realidad que se extiende hacia su periferia.

En el caso concreto de esta pieza quisimos incorporar la presencia de un artefacto óptico que abriera la vía de una futura línea de producción en torno a diferentes aparatos ópticos que jugaran con la posibilidad de crear diferentes lentes con las que mirar, decir y contradecir la realidad. El artefacto que incorporamos en esta torre fue el del periscopio, que posibilita ver más allá de la posición espacial del observador. Éste permite ver lo inaccesible, abriendo un quicio en detrimento de la opacidad del entorno y generando una ventaja que se podría resumir en el poder de observar sin ser visto. Así pues el diseño interno de la torre está configurado de manera que a través de la pequeña ventana accedemos al visor del periscopio que se haya oculto en su interior. Ello plantea dos hipótesis, por un lado aporta esa finalidad intrínseca en la propia utilidad del periscopio de ver más allá de la posición espacial ganando con ello una posición de ventaja, y por otra parte genera un recorrido visual de una mayor dimensión a la que tiene cabida en el interior del habitáculo, creando así un efecto de ilusión pues debido al juego de espejos se duplica la distancia del visor interno, como vemos en la figura x, donde el segmento A se duplica en A' ante el ojo del observador en forma de B. Sin embargo, el recorrido del periscopio carece de salida, pues en efecto sólo hay un orificio de entrada pero ninguno de salida. El diseño esconde en su interior una pequeña pantalla de luz que se activa mediante un interruptor que permite su encendido y apagado.

A través del visor observamos la pantalla iluminada sobre la que se halla una fotografía tomada en un paisaje lleno de niebla. Es entonces, al encontrarse el ojo con la niebla cuando la obra se activa y cobra sentido. Pero simultáneamente coincide en ese momento la paralela inactivación del mecanismo óptico, pues lo que en un primer momento pretendía generar una ventaja para ver más allá se traduce en la



Fig. 50. Alejandro Granero Ferrer. *Nada puedo saber de este lugar. La niebla empezó a cubrirlo todo.* 2017.

imposibilidad de ver ningún paisaje. Así, esa negación se repite en los dos niveles escópicos que la pieza presenta, tanto en su cualidad de torre como en su mecanismo de periscopio, traduciéndose en una ventaja carente de utilidad. La torre, envuelta en niebla pierde su poder de dicción, contradiciéndose a sí misma, pues se ve anulada ante la gran masa de niebla. Mediadora entre la tierra y el cielo, se ve inmiscuida entre ambos estratos pues el cielo desciende a la tierra y la tierra desaparece bajo el cielo. El horizonte se disipa, sin embargo, el límite de lo invisible no se desvanece con él, sino que el límite envuelve por completo a la propia torre. Ésta, aparentemente anulada, descubre su máximo poder cuando la niebla ha alcanzado su máxima densidad, pues ante esa gran masa blanquecina imposible de asir se materializa la posibilidad de poder mirar de cara a la invisibilidad, permitiendo adentrarse en el reino de una realidad llena de luz pero carente de forma, oscura y fantasmal. Y es, adentrándonos en este sendero cuando la pieza consigue su máximo potencial significativo, pues ante el muro de invisibilidad, se abre la posibilidad de la «visión». En este sentido el término se amplía más allá de la capacidad de ver, de percibir con los ojos, aproximándose a la capacidad poética e imaginativa de generar representaciones alternativas, alcanzando con ello el terreno de la especulación. Tras la niebla que invisibiliza la realidad, se abre meta-

fóricamente la opción de cualquier realidad, de cualquier paisaje que nuestra mirada cegada alcance a ver.

La segunda torre titulada *Sin saberse ningún paisaje a observar* guarda una estrecha relación formal con la anterior. Esta pieza presenta dos aperturas al mundo exterior, lo que permite al espectador ver a través de ellas sin la necesidad de ningún visor, ya que su disposición enfrentada y separada físicamente permite que la luz del exterior se adentre en el interior de la atalaya. Si en la pieza anterior le otorgamos todo el peso a una mirada que resultaba baldía al proyectarse desde la torre hacia la niebla y por ello se mostraba libre de alcanzar cualquier visión, en esta pieza hemos querido protagonizar la figura del observador. En efecto, en el interior de la torre existe una pequeña figura que ejerce de constante observador apostado en el interior de la torre. El vigía en su actividad se limita a mantenerse en una atenta y cíclica observación. Y esa actividad se manifiesta en una acción que adopta un movimiento real. La pequeña figura recorre la torre subiendo y bajando sus peldaños, de manera que aparece y desaparece una vez tras otra tras la ventana.

Fig. 51. Alejandro Granero Ferrer. *Sin saberse ningún paisaje a observar*. 2017.





Fig. 52 y 53. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *Sin saberse ningún paisaje a observar*. 2017.

Este movimiento tiene su origen en un artefacto mecánico instalado en la parte inferior de la estructura de la torre, consistente en una biela que pone en marcha una manivela. La biela, puesta en movimiento mediante un motor, transmite el movimiento circular a la manivela en forma de movimiento rectilíneo. Este simple sistema mecánico es el que permite al observador interno ejercer su función. El sistema mecánico, excluyendo el motor y la batería eléctrica, se ha mantenido a la vista, haciéndolo visible al espectador. Ello responde a la búsqueda de una estética cercana a lo industrial, al mundo de la maquinaria y los autómatas⁸⁰ que manifiesta el artificio presente en la consecución de un movimiento, pero que a la vez atrapa la mirada del espectador en el desarrollo cíclico del mecanismo. A su vez, también hemos buscado una cercanía, como ya hemos comentado, a los recursos formales de los antiguos juguetes metálicos dispuestos con diversos mecanismos. Este lenguaje formal ha sido reforzado mediante la utilización de una gama cromática basada en los colores industriales.

El movimiento del observador interno de la torre es un movimiento lento, cuyo ritmo es acompasado por el propio desarrollo de la biela que nos empuja en su subir y bajar a acompañar el movimiento, generando un ritmo lento y cíclico que sugiere una constancia, una espera por encontrar un paisaje posible, del que sin embargo nada conocemos pues nuestra mirada no tiene cabida en esta torre sino que se limita a observar al observador, enfrentando los roles de observador y espectador, de quien es observado y quien observa.

Ampliando la lectura de la pieza podemos analizar la posición del observador, la cual le permite, desde lo alto de la torre, observar todo cuanto se extiende alrededor de ella, todo cuanto forma parte de una realidad visible a sus ojos. Sin embargo el vigía queda relegado a un espacio indefinido, a una especie de limbo. Éste observa y controla cuanto sucede, pero sin formar parte de ello, quedando excluido, por decirlo así de la materia visible que él mismo descubre. El observador no forma parte del mundo que sus ojos posibilitan, tan solo permanece en la altura para decir el mundo. Su palabra genera territorio, su mirada escribe la realidad, pero desde las alturas, como si a cambio de poder participar de la oscuridad en su hacerla visible, tuviera que renunciar a formar parte de la luz. La altura aventaja conocer los límites, dominarlos, pero desde la distancia, desde la separación de la propia realidad que yace bajo sus pies.

80 Retomaremos el tema de los autómatas en el tercer capítulo, pág. 73.

La tercera pieza, titulada *Una salida trascendente* difiere formalmente de las dos torres anteriores, pese a que forme parte del conjunto y funcione como fragmento de la serie. Ello se debe a que la pieza fue realizada con más de un año de anterioridad, por lo que tanto la escala, el tratamiento y el acabado son diferentes. Esta ruptura de la unidad formal en relación a la serie da testigo de la evolución que ha sufrido el transcurso de esta línea de producción, pues a medida que la investigación ha ido avanzando se han abierto nuevos flancos desde los que incidir en ella. No obstante, esta torre precisa de su propio tratamiento estético, que en este caso se aleja de la máquina y lo industrial por su propia temática, que nos obliga a jugar con otros recursos formales y un lenguaje mucho más escueto y poético.

Si en las piezas anteriores atendíamos al observador y su mirada, en esta torre hemos querido centrarnos en los límites del mundo devenido en celda, como planteamos en el segundo capítulo. Por decirlo así, ésta pieza es la pretendidamente más mística de todas, sin que

Fig. 54. Alejandro Granero Ferrer. *Una salida trascendente*. 2017.





Fig. 55 y 56. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *Una salida trascendente*. 2017.

por ello, el misticismo deje de impregnar en mayor o menor medida el resto de la producción. Para representar esa concepción de un mundo hecho celda por la demarcación de sus límites, hemos optado por la eliminación de cualquier pared en el habitáculo superior de la torre, dejando a la vista únicamente su delimitación a través de la estructura. Con ello, la torre se abre al exterior para formar parte de él, de manera que interior y exterior se mantienen en una tensión osmótica. Así, al eliminar el cerramiento únicamente quedan a la vista los propios límites trazados en el volumen vacío que ocupa la mayor parte del cuerpo de la torre. La pared, al igual que en la celda es sustituida por barrotes. De cara al espectador se mantiene una separación que es la que simboliza esa limitación, esa imposibilidad de acceder a otras realidades inaprensibles e inaccesibles por medio de la luz racional. El vacío interior de la torre se diferencia del vacío que la envuelve. Uno trasciende al otro. Pese a carecer de ventanas, pese a constituirse como un espacio abierto, la torre carece de cerramiento, la luz invade su interior, pero sin embargo es una luz que no ilumina. La ausencia de paredes no permite una visión, pues esa ausencia de pared no sustituye la presencia de una ventana. Tan solo encontramos una salida, una pequeña apertura que a modo de trampilla representa esa salida trascendente que nada tiene que ver con la luz física, sino con la iluminación. La antesala a esa salida es un espacio lleno de silencio, vacío, recogido y secreto pese a su marcado carácter diáfano. La salida se halla ubicada en la parte inferior de la celda. En un primer lugar podría pensarse que su lugar debiera estar en la cúspide del habitáculo pues la luz y lo divino siempre proceden de arriba, de los cielos, sin embargo la mística no es un camino hacia arriba, no busca la ascensión como si podemos encontrar en la altura de la retórica ascética, sino que busca el espacio interior, la morada secreta, el descendimiento hacia el corazón. Por ello, la trampilla nos señala el camino místico del descalzarse y el descenso.

4. LA OCULTACIÓN TRAS EL LÍMITE

De la misma manera que en el capítulo anterior, en este tercer capítulo hemos realizado una aproximación a otras dos realidades extrañas a la luz de la razón, pues al igual que los organismos fotosensibles, su integridad depende de la oscuridad. Nos volvemos a situar por tanto frente a lo más marginal del tablero de la racionalidad.

En primer lugar nos hemos centrado en el estudio del espiritismo para terminar con el ilusionismo. Ahora bien, si en el segundo capítulo tomábamos la torre y el misticismo como medios que nos acercaban a los límites del sistema de conocimiento y representación racional, era porque pretendidamente lo hacíamos desde la luz en una direccionalidad que se encaminaba en busca de la revelación y del contacto con el límite, bien por inasible, por inefable o por absoluto. En cambio, el sendero que hemos tomado en las siguientes páginas camina en dirección opuesta, adentrándose en la plena oscuridad. Si anteriormente buscábamos llegar al límite mediante una luz que trascendía la racionalidad, es este caso buscamos ocultarnos tras el límite para escondernos de la luz de la razón, pues tanto las manifestaciones ilusionistas como las paranormales precisan del refugio de las sombras para poder surtir efecto. Podríamos afirmar que ya no buscamos la revelación, sino precisamente su contrario, la ocultación.

4.1. ESPÍRITUS Y FANTASMAGORÍAS.

“Estaba reservado al espiritismo el probarnos su acción por la revelación de las relaciones que existen entre el mundo invisible y el mundo visible. Pero no se limitan únicamente a esto sus efectos”.⁸¹

Allan Kardec

En el capítulo anterior exploramos algunas formas de comunicación entre el ser humano y lo que le excede por sobrepasar sus límites. Como hemos visto, la mística supone una forma -ubicada en el umbral del lenguaje- de trascender la razón y sobrepasar la oscuridad de la celda en busca de una salida luminosa. Sin embargo hay otras formas de comunicarse con el Más Allá, allende la unión del alma con Dios. Por

81 Kardec, A. *Devocionario espiritista:(libro de oraciones)*. pág. 12.

ello queremos acercarnos al estudio del espiritismo como una práctica que trata sobre el origen y el destino de los espíritus y las relaciones que estos pueden establecer con el ser humano. La fuente de procedencia por tanto de esta comunicación transfronteriza viene del más allá, es exterior al mundo, y la forma de acercarse a su procedencia se limita a las propiedades corporales de determinadas personas sensibles a la comunicación entre uno y otro lado. Es decir, que en este sentido el espiritismo es “una revelación que no procede de la mano de un hombre, un profeta, o una actividad religiosa, siendo una revelación que surge de los mismos espíritus”.⁸² Nuevamente nos encontramos ante un terreno fronterizo, ante un límite que permite establecer una conexión entre el más allá y el mundo, entre la luz y la oscuridad, entre lo presente y lo que se mantiene oculto, -y que ocasionalmente se manifiesta.

Al hablar de la relación humana con los espíritus podemos estar haciendo referencia a numerosas culturas y religiones cuyas prácticas incluyen el diálogo con los espíritus. Todas esas creencias se engloban dentro de los sistemas animistas que tienen como principio fundamental que todo cuanto nos rodea está animado, es decir que posee de alma o espíritu. Además de ello, defienden la continuidad del alma tras la muerte y la posibilidad de interactuar con los espíritus. La antropología nos ofrece múltiples ejemplos en los que prevalece la misma base espiritual que rige la vida, casi siempre englobados en torno a grandes temas como la fertilidad o la muerte. Bajo elementos naturales como la vegetación, los animales o el agua encontramos casos como el de la tribu Dieri, quienes consagran “ciertos árboles en los que suponen se han transformado sus padres, por lo que hablan con reverencia de los árboles y tienen cuidados extremos hacia ellos”⁸³ o los monjes siameses que “creen que hay almas por todas partes y que destruir algo, sea lo que sea, forzosamente desposee un alma”.⁸⁴ Otras prácticas hacen una referencia más directa al propio espíritu humano, incidiendo en aspectos como el miedo del «ser» a ser desposeído del alma como en el caso de algunas tribus del Congo que “creen que cuando un hombre está enfermo, es que su alma ha dejado el cuerpo y está vagando, por lo que se reclama la ayuda del hechicero para capturar al espíritu descarriado y devolverle al inválido”.⁸⁵ Sin embargo otras veces el alma no marcha por propia voluntad sino que “es extraída de su cuerpo contra su deseo por espíritus, demonios o brujos”,⁸⁶ dejando en esa salida re-

82 Federación Espírita Española. *¿Qué es el Espiritismo?*

83 Frazer, J. G. *La rama dorada: Magia y religión*. pág. 148.

84 *Ibid.* pág.145.

85 *Ibid.* pág. 224.

86 *Ibid.* pág. 225.

acciones como espasmos y convulsiones, que antiguamente los chinos atribuían generalmente “a la intervención de ciertos espíritus perversos que gozan arrancando las almas de los hombres”.⁸⁷

Como vemos, la relación del ser humano con la esfera espiritual y la interacción con los espíritus que en cada caso particular la conforman es tan ampliamente extensa y global que podemos afirmar que forma parte de su propia condición. Sin embargo, no nos vamos a centrar en el estudio antropológico de la relación humana con los espíritus propios de su cultura y su entorno relacional, sino que vamos a dar un salto para enfocar dicha relación desde el movimiento espiritista del siglo XIX, ya que por sus particularidades y su contexto nos ofrece un mayor grado de coherencia y continuidad con el discurso global que intentamos encadenar.

Antes que nada, cabría intentar definir lo que entendemos por espiritismo o al menos aproximarnos a las definiciones que algunos de sus exponentes han hecho del término. El espiritismo, nacido en Francia en 1857, es una doctrina fundada por Allan Kardec, seudónimo del pedagogo francés Hippolyte León Denizard Rivail. El término -del francés *spiritisme*, de *spirit*, espíritu; e *isme*, doctrina- surgió como un neologismo acuñado por su propio fundador “para nombrar específicamente la doctrina de los espíritus, el cuerpo de ideas recopiladas por él en *El libro de los espíritus* (1857)”⁸⁸, y distinguirlo por tanto del espiritualismo, que según las palabras del propio Kardec, sería la creencia en la existencia de un alma inmaterial que conserva su individualidad después de la muerte, prescindiendo de la creencia en los Espíritus y oponiéndose por tanto al materialismo, de lo que se deduce que “todo espiritista es necesariamente espiritualista; pero se puede ser espiritualista sin ser espiritista”.⁸⁹ Igualmente, también cabe concretar el concepto de «espíritu», que según la definición espiritista del término, son los seres inteligentes de la creación que pueblan la el universo fuera del mundo corporal. Sin embargo su naturaleza propia nos es imposible de conocer ya que escapa a nuestros sentidos. No obstante, no se trata de una realidad inmaterial en el sentido absoluto de la palabra, porque “el espíritu es algo, y la inmaterialidad absoluta sería la nada.”⁹⁰ Al mismo tiempo, la visibilización de los espíritus depende de su envoltura semimaterial denominada *periespíritu*, por la que puede adaptar toda suerte de formas. De hecho la relación de invisibilidad con res-



Fig. 57. Enrico Imoda. *Materialización de una joven por la médium Linda Garezza*. 1909.

87 *Ibíd.* pág. 226.

88 Doyle, Sir A.C., Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. pág. 28.

89 Kardec, A., Turk, H.J. *Diccionario Espiritista. Catecismo Espiritista*. pág. 104.

90 *Ibíd.* pág. 102.



Fig. 58. Albert Von Scherenck-Notzing. *La médium Stanislawa P. es retratada en plena sesión espiritista, mientras emite por su boca un ectoplasma.* 1913.

Fig. 59. [Detalle] El médium italiano Francesco Carancini, maniatado, hace levitar una mesa a plena luz.



pecto a los espíritus como calificativo y denominador no es acertada según las bases de la doctrina espiritista, pues aunque en principio, la invisibilidad sea el estado habitual de los espíritus, no es absoluta puesto que éstos pueden aparecerse y porque dicha calificación no es característicamente esencial de los espíritus aplicándose por igual a todos los cuerpos inertes que no impresionan el sentido de la vista.⁹¹

Además conviene señalar la distinción entre el espiritismo y cualquier tipo de magia o práctica esotérica, ya que, según sus propias ideas, la doctrina espiritista no tiene nada de paranormal, ni sobrenatural. Así pues, y pese a no constituirse como una religión unitaria, “si compartía un núcleo de creencias (persistencia de la personalidad tras la muerte, carácter benéfico del Más Allá, posibilidad de comunicación directa con los muertos) y un conjunto de prácticas rituales alrededor de ciertos fenómenos de trance y mediumnidad”.⁹² De hecho, su relación con lo religioso, y concretamente con el cristianismo es tan cercana que utiliza oraciones y rezos propios del contexto religioso como *aves marías* y *padres nuestros*. Así, para el espiritismo, la oración es una acción para invocar al ser hacia el que se quiere dirigir la comunicación, pudiéndose “orar para sí mismo, para otro, para los vivos y para los muertos -pues- las oraciones dirigidas a Dios son oídas por los espíritus encargados de la ejecución de su voluntad”.⁹³ Es curioso la forma en que el espiritismo entiende este procedimiento, pues según la propia doctrina todos los seres, encarnados y desencarnados, se hallan sumergidos en un fluido universal que ocupa el espacio y que es el vehículo del pensamiento. Así, cuando se establece una conexión con el más allá, se genera “una corriente fluídica entre los dos [interlocutores], la cual transmite el pensamiento como el aire transmite el sonido”.⁹⁴ Podemos detectar cierto tono religioso en lo referente a la oración como transmisión del pensamiento, pues el poder de la oración no se concreta a las palabras, sino que está en el propio pensamiento, independientemente del lugar y momento, ya que su influencia está en relación de las circunstancias que pueden favorecer el recogimiento. Sin embargo y pese a esta cercanía tan aparente, la doctrina filosófica espiritualista no es una religión, dado que no tiene culto, ni templo, ni posee dogmas ni jerarquías.⁹⁵

Por tanto, por espiritismo, “hoy se identifica a las doctrinas religiosas y filosóficas que creen en la sobrevivencia del espíritu (alma) después

91 Federación Espírita Española. *Op. cit.*

92 Santoro Domingo, P. “¡Levantaos, muertos de Verdún!” *Una historia cultural del espiritismo tras la Gran Guerra.* pág. 296.

93 Kardec, A. *Op. cit.* pág. 9-10.

94 *Ibid.* pág. 9-10.

95 Federación Espírita Española. *Op. cit.*

de la muerte del cuerpo físico, y, principalmente, en la posibilidad de comunicarse con ellos, causal o deliberadamente, vía rituales o naturalmente. De este modo la palabra se utiliza para referirse a dos conceptos, en una primera definición, espiritismo como el contacto y la comunicación con los espíritus; y, su segunda acepción, es la doctrina filosófica que estudia el origen, destino, naturaleza del espíritu y su comunicación con el mundo corporal”.⁹⁶

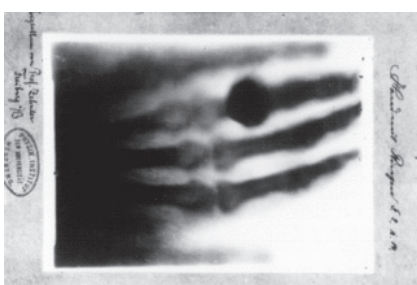
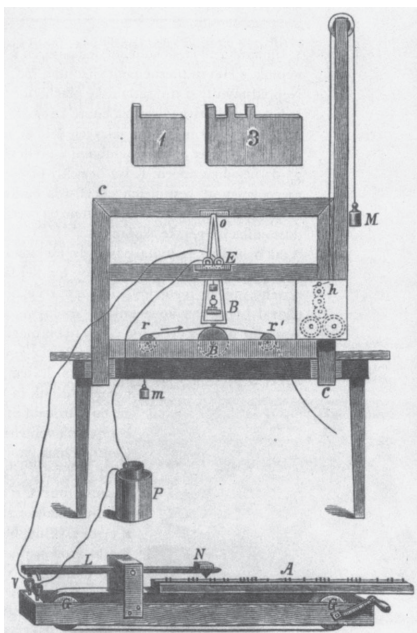
Así pues, inscrito en el contexto decimonónico en que Occidente se haya inmerso, el espiritismo moderno se extiende vertiginosamente por Estados Unidos, donde nace y desde donde viaja al continente europeo. De hecho, el espiritismo tiene lugar y fecha de nacimiento concretos, los cuales se ubican en el famoso caso de las hermanas Fox. “En marzo de 1848, dos adolescentes, Kate y Margaret Fox, afirman poder comunicarse con los muertos, quienes golpean las paredes y las mesas de su hogar en Rochester (Nueva York)”. El fenómeno se extiende rápidamente, entre otros factores a su difusión a través de los medios de comunicación y a su incorporación a la “naciente cultura del espectáculo”⁹⁷ y «casi de forma simultánea, surgieron por todo el país gran número de personas que afirmaban tener extraños dones que les permitían comunicarse con el reino de los no vivos». ⁹⁸ Así, por citar un ejemplo cercano, la prensa española del 1853 ya da testimonio de la cuestión y en 1888 se celebra en Barcelona el Primer Congreso Internacional de Espiritismo.

A toda esta vorágine mediática, hay que que sumar un factor más: el siglo XIX provoca un impulso y una fantasía hacia el progreso científico y tecnológico motivado por la aparición de numerosos inventos y artilugios como la electricidad, el telégrafo y el teléfono, el gramófono y el cinematógrafo, las radiografías y la fotografía o la anestesia. Todos estos inventos provocaron un cambio de paradigma en la sociedad, originando asombro, fascinación, desconocimiento e incluso superstición. De repente se hacía presente la posibilidad de comunicarse a distancia con alguien que no estaba presente, poder ver la realidad, tanto sonora como visual, bien en imagen fija o en movimiento sobre un soporte permanente, aunque esa realidad ya permaneciera al pasado, o dormir a una persona profundamente para traerlo de nuevo a la vida sin ser consciente de ese letargo. Todo ello generó un caldo de cultivo perfecto para la aparición de nuevas experiencias que aseguraban la comunicación con los espíritus.

Ahora bien, establecida como doctrina filosófica, el espiritismo tiene

Fig. 60. Grabado del telégrafo original de Samuel Morse, probado por primera vez en 1838.

Fig. 61. Radiografía tomada por Wilhem Röntgen en 1896.



96 Doyle, Sir A.C., Houdini, H. *Op. cit.* pág. 42.

97 Santoro Domingo, P. *Op. cit.* pág. 296.

98 Doyle, Sir A.C., Houdini, H. *Op. cit.* pág. 16.

un carácter empírico, plenamente ligado a la práctica y a la experiencia directa, y pese a todas las investigaciones posibles, siempre dependiente de pruebas y manifestaciones que poder confirmar. Aunque era normal que las experiencias espiritistas pudieran observarse a título individual, éstas solían ser objeto de análisis y debate por parte de medios de comunicación especialistas y expertos espiritistas. De hecho, era costumbre que las comunicaciones se llevaran a cabo en sesiones privadas, tanto en salones como en iglesias o sociedades, alrededor de un grupo de personas que estaban sentadas en círculo. En ellas se realizaba la conexión con el más allá, normalmente en busca de la comunicación con un ser querido. La persona encargada de realizar dicha comunicación era la médium -del latín *medium*, mediador, intermediario- que era “accesible a la influencia de los espíritus, y estaba más o menos dotada de la facultad de recibir y de transmitir sus comunicaciones”.⁹⁹

Conviene detenerse momentáneamente para desarrollar la profundidad albergada en esta mediación. En primer lugar, la médium casi siempre era una mujer, y dependiendo de su disposición orgánica especial, la cual era susceptible de desarrollo, se manifestaba la transmisión a través de tal o cual género de comunicación, como la posesión del espíritu del cuerpo de la médium, la escritura automática, la invocación, etc.¹⁰⁰ Pero más allá de las formalidades, lo que subyace bajo la mediumnidad, es de nuevo el concepto de la interpretación, de la traducción, a priori, imposible entre dos mundos contrapuestos. Como hemos dicho, los médiums son los encargados de transmitir a la humanidad las enseñanzas de los espíritus a través de sus interpretaciones. Sin embargo, la mediumnidad es una actividad pasiva, pues en realidad los propios médium “son los órganos materiales por los cuales se expresan los espíritus para hacerse inteligibles a los hombres”, por lo que la figura del médium siempre adquiere un cierto aire instrumental, que, sumado al trasfondo religioso, se vuelve santo, pues “tiene por objeto el abrir los horizontes de la vida eterna”. Así es, que según la propia doctrina, y al igual que Dios ha dotado al hombre para conocer las cosas del mundo visible con la vista, el sentido y instrumentos como el microscopio y el telescopio; ha dotado al ser humano con la mediumnidad para poder penetrar en el mundo de lo invisible.¹⁰¹

99 Kardec, A., Turk, H.J. *Op. cit.* pág. 127.

100 Según la Federación Espírita Española. *Op. cit.* “Existen más de sesenta tipos de mediumnidad conocidos, encuadrados en distintas categorías en función de la clase de mediumnidad. Pero los médiums más comunes son los de psicofonía (cuando el espíritu utiliza los órganos vocales del médium) y los de psicografía (cuando los espíritus se valen de la escritura para manifestar su pensamiento)”.

101 Kardec, A. *Op. cit.*

Convertida por tanto en nexo de unión, en eje, o en torre si se prefiere, la mediumnidad, supone de nuevo una apertura en el siempre difuso borde que separa al mundo de la presencia del de lo oculto, permitiendo una conexión entre ambas orillas.

Sin embargo, y retomando el hilo anterior, las sesiones espiritistas podían realizarse más allá de un círculo privado. Muchas de las sesiones espiritistas se realizaban en teatros, cuya audiencia era máxima, llegando a aproximarse en ocasiones “a un espectáculo teatral de prestidigitación y adivinación del pensamiento”.¹⁰² El espiritismo se había convertido en algo popular y rentable que precisaba de un tono de entretenimiento, pues la profundidad de los mensajes venidos del más allá era escasa.¹⁰³ Como vemos, el fenómeno de masas, unido a su difusión mediática que en ocasiones se veía envuelto en escándalos y

Fig. 62. H. Mairet. *Sesión espírita de la médium Eusapia Palladino (25 de noviembre de 1898)*. 1898

102 Santoro Domingo, P. *Op. cit.* pág. 305.

103 Doyle, Sir A.C., Houdini, H. *Op. cit.*



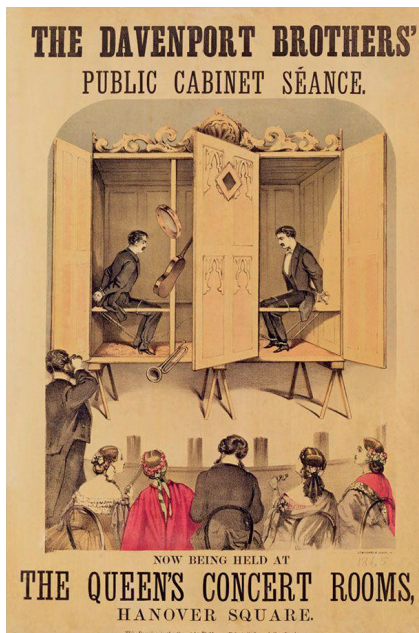


Fig. 63. Cartel anunciando el espectáculo *Public Cabinet Séance* de los hermanos Davenport.

polémicas, impregnó por completo la evolución y propagación de la doctrina, llegando a congregarse en el caso concreto del espiritismo anglosajón a cientos de miles de creyentes durante las décadas de 1850 a 1870.¹⁰⁴ Algunos casos como el de las hermanas Fox, constituían verdaderos relatos de suspense con un atractivo potencial de audiencia, incluyendo asesinatos y misterios que eran resueltos mediante la ayuda de los muertos; o el caso de los hermanos Davenport¹⁰⁵ que protagonizaban espectáculos visuales con proyecciones y apariciones de fantasmagorías; o las espectaculares sesiones del médium italiano Francesco Carancini, en las que hacía levitar cuerpos y realizar desplazamientos de objetos como mesas y sillas.

De 1880 en adelante, el movimiento espiritista entra en declive, reduciendo su práctica a círculos más cerrados. Sin embargo tras la primera guerra mundial, el espiritismo adquiere de nuevo notoriedad y se produce un verdadero auge de su actividad, sobre todo en el mundo anglosajón.¹⁰⁶ Durante la contienda, pero sobre todo una vez finalizada, fueron numerosos los familiares que encontraron en el espiritismo una forma de comunicación con sus parientes muertos o desaparecidos. De hecho, la antropología ha interpretado ciertas prácticas relacionadas con la mediumnidad y el espiritismo como una forma de accionar la memoria colectiva, como una práctica catártica para permitir el duelo ante la angustia por el paradero desconocido de familiares en busca de consuelo. Se hacía patente la necesidad por otra parte del reconocimiento individual de los muertos, lo cual se veía dificultado escabrosamente debido a las nuevas tecnologías bélicas que provocaron mutilaciones, desmembramientos e incluso la ausencia del cadáver. A través del contacto con los difuntos, los familiares encontraban consuelo en las propias palabras de bienestar y consuelo de sus seres queridos.¹⁰⁷ Podemos observar cómo esta necesidad de nombrar al muerto, de individualizarlo y manifestar sus palabras a través de la médium, resalta frente al tabú de nombrar a los muertos, extendido en numerosas culturas y religiones, cuyo motivo fundamental era la necesidad de olvido y el miedo hacia los espíritus.¹⁰⁸ Esta contraposición da un testimonio

104 Santoro Domingo, P. *Op. cit.*

105 Lo interesante de los hermanos Ira y William Davenport era que jamás desmintieron que sus espectáculos se trataran de un truco, sino que jugaron con esa ambigüedad.

106 Santoro Domingo, P. *Op. cit.*

107 *Ibid.*

108 Según Frazer, J. *Op. cit.* pág. 298. "El principal motivo de esta abstención parece ser el temor de evocar el espíritu, aunque la natural aversión a reavivar las penas ya pasadas influya también, sin duda, para tender el velo del olvido sobre los nombres de los muertos". Algunos "ejemplos son los aborígenes de Victoria, las tribus indias de América, desde la Bahía de Hudson hasta la Patagonia, los guajiros de Colombia, los samoyedos de Siberia, los todas de la India meridional, los mongoles de Tartaria, los tuaregs del Sahara, los ainos de Japón, los akamba y nandis del África oriental, los tinguianos de las Filipinas y los habitantes de las islas de Nicobar, de Borneo, de Madagascar y de Tasmania".



Fig. 64. Fotografía de Ada Deane tomada durante los dos minutos de silencio por los fallecidos durante la Primera Guerra Mundial con motivo de la celebración del Día del Armisticio en Whitehall, Londres. 1922.

de la magnitud del trauma que la primera guerra moderna provocó en la sociedad.

Esta realidad está recogida en la fotografía del aniversario del Día del Armisticio tomada el 11 de noviembre de 1922 por Ada Emma Deane [Fig. 64.], famosa espiritista conocida por sus fotografías. Las instantáneas tomadas ese día del acto -protagonizado por cientos de soldados que habían regresado con vida de la batalla- mostraron tras el revelado de los negativos a decenas de rostros de soldados que habían muerto en la guerra flotando por encima de los que habían regresado vivos. La experta fotógrafa espiritista realizó más de 2000 fotografías en las que los espíritus se reunían con sus allegados, pero no fue la única, sino que la fotografía se convirtió rápidamente en un medio para la mediación entre el mundo de los vivos y el más allá. Ello dio lugar a una edad de oro de la fotografía espiritista, pues como señala Clement Rosset, “las personas atraídas por lo sobrenatural, esperaban que la fotografía proporcionará a los incrédulos una prueba material de lo bien fundado de sus fantasmas”.¹⁰⁹ Enrico Imoda, Theodor Prinz, William Hope, S.

109 Rosset, C. *Fantasmagorías; Seguido de Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. pág. 14.



Fig. 65. Portada del *Daily Sketch* correspondiente al 15 de noviembre de 1924 donde se asegura que las famosas fotografías de Ada Deane son un burdo engaño.

W. Fallis, William H. Mumler, Eugène Thiébault, Richard Boursnell son solo algunos de los nombres de la larga lista de fotógrafos espiritistas. Es interesante la similitud de todas las fotografías, lo cual apunta “a la fijación de códigos concretos en la representación gráfica de los muertos y a la efectividad emocional de un tipo específico de imagen como los códigos popularizados por el Romanticismo en la representación de los fantasmas (el sudario blanco, la luminosidad, al alma como aire que sopla...)”.¹¹⁰ Pero sin lugar a dudas, lo común en estas fotografías es la conexión que establecen entre esos dos mundos, entre esas dos realidades que conviven en un único plano. Parece importar poco que muchos de estos fotógrafos y fotógrafas fueron acusados de fraude y denunciados públicamente, pues además de cumplir una función de utilidad para muchas personas -beneficiando a muchas otras económicamente-, ¿cómo dudar de lo que se ha podido fotografiar? Pero no sólo la fotografía fue utilizada como herramienta de engaño y fraude. Las sesiones espiritistas solían venir acompañadas de una impresionante batería de efectos especiales, con diversos sonidos, instrumentos, juegos de espejos y efectos lumínicos. Médiums y espiritistas mejoraron sus técnicas utilizando los avances tecnológicos de la época para engrandecer la espectacularidad de sus actuaciones.

Ante esta perspectiva de treta y engaño, es curioso que apareciera una sociedad científica, con miras de precisión y racionalidad, para encargarse precisamente de analizar la situación de controversia generada. La *Society for Psychical Research* (SPR), fue una organización fundada en 1882 por un grupo de destacados científicos y pensadores. Entre sus actividades se encargaban de estudiar y verificar las manifestaciones espiritistas desde un punto de vista riguroso y científico.¹¹¹ De hecho, según la *Federación Espírita Española* (FEE), el método utilizado por el espiritismo para la elaboración de sus teorías es el mismo que el utilizado por las ciencias positivas, el método experimental. Así, el espiritismo se serviría de la racionalidad para explicar cuestiones difícilmente explicables de otra forma. Dado que los fenómenos espiritistas y los médiums surgen en todas partes, “se presentan hechas de un orden nuevo que no pueden explicarse mediante leyes físicas conocidas, por lo que el espiritismo los observa, compara y analiza, y del efecto se remonta a la causa y de esta a la ley que los gobierna”.¹¹² Por tanto, ante la multiplicación de fenómenos paranormales y la proliferación de médiums, se valoró crear esta sociedad para investigar

110 Santoro Domingo, P. *Op. cit.* pág. 313.

111 Su actividad se mantiene hoy en día. De hecho disponen de un servicio para comunicar experiencias paranormales, apariciones, premoniciones, etc. Se puede consultar la amplia información que ofrece en la página web: <https://www.spr.ac.uk/home>.

112 Federación Espírita Española. *Op. cit.*



Fig. 66. Emblema de la SPR

Fig. 67. William Hope. *La SPR, con Doyle a la izquierda de la imagen.* 1921.

científicamente estos asuntos.¹¹³ Sin embargo, entre sus actividades también se hallaba la de desmentir y denunciar las prácticas fraudulentas, como hicieron ante las sesiones del famoso fotógrafo espiritista William Hope y su médium Buxton, utilizando infiltrados en sus sesiones. Pero es notorio señalar, que si bien está pseudocientificidad -que apostaba por una actitud, más o menos, racional- causó algunos problemas a ciertas personalidades pertenecientes al mundo del espiritismo, fue el mundo de la magia y el ilusionismo, al cual dedicaremos las siguientes páginas, quien realmente desbarató en numerosas ocasiones al movimiento espiritista, enfrentándose a expertos y mediums públicamente y realizando una persecución a los múltiples casos de manifestaciones espiritistas, consideradas fraudes o no. Resulta cuanto menos contradictorio, que la visión espiritista de lo invisible y sus respectivos engaños se vieran atacados por quienes también practicaban la invisibilidad, la aparición y desaparición y otra forma más sutil de engaño, la «ilusión». De hecho podríamos concluir que al igual que la magia, el mundo del espiritismo es en cierta manera un mundo de realidades ocultas, donde el espiritismo sería la forma de desvelar lo que se mantiene en la oscuridad, pero al contrario de la magia, pues en la magia lo que se mantiene oculto es el propio truco, el cual siempre queda exento de tener que ser desvelado. Así, en las prácticas espiritistas, toda la maquinaria y efectos especiales se esconden bajo la manifestación de lo oculto. Por así decirlo, bajo el fantasma de lo oculto se esconden otros fantasmas.

113 Cabe señalar que en realidad el espiritismo no considera ninguna manifestación espiritista como sobrenatural, si no que muy al contrario plantea que es el espiritismo quien revela las verdaderas leyes de la naturaleza, desconocidas hasta entonces.

4.2. ILUSIONES Y JUEGOS DE MANOS

Como apuntamos en el cierre del punto anterior, el mundo del espiritismo se vió circunstancialmente atacado y desmentido por parte de prestidigitadores e ilusionistas. Éstos desenmascararon los diversos trucos y montajes llevados a cabo por parte de los médiums en sus sesiones espiritistas. No resulta casual la rivalidad entre ambas «faciones» pues vivieron su etapa de madurez entre el siglo XIX y el XX, manteniendo en su convivencia un enfrentamiento ideológico.

A modo de introducción y para ejemplificar la cuestión, puede servirnos uno de los casos más recurrentes y citados: el enfrentamiento surgido entre Conan Doyle y Harry Houdini. Tanto uno como el otro mantuvieron una constante disputa a favor de sus respectivas posiciones. Doyle, como firme abanderado en la defensa del espiritismo y el contacto con el más allá y Houdini como detractor de la farsa espiritista y desenmascarador de las fraudulentas prácticas que se aprovechaban de la inocencia y necesidad de determinadas personas. Sin embargo, estos dos polos opuestos compartían un punto en común, el de la tragedia familiar, la cual les llevaría a cada uno a retirarse a su posición desde donde atacar respectivamente a su contrincante. El escritor, fundador de una editorial y una librería convertidas en el epicentro del espiritismo británico, perdió a uno de sus hijos en la Primera Guerra Mundial, hecho que lo marcó profundamente, llevándolo a comunicarse con él en varias ocasiones a través de fotografías en las que obtuvo su imagen venida del más allá. Por su parte, Houdini quedó muy afectado con la muerte de su madre, a la cual estaba extraordinariamente unido. Tras la muerte de ésta en 1913, un Houdini escéptico comenzó a visitar diversos médiums con la intención de que pudieran establecer una conexión con su espíritu. Sin embargo, a medida que iba asistiendo a las diversas sesiones, iba descubriendo toda una colección de trucos y artificios utilizados para simular las supuestas comunicaciones. Ello le llevó a ofrecer grandes cantidades de dinero a cualquier médium que pudiera llevar a cabo fenómenos espiritistas que él no pudiera reproducir, lo que a su vez, provocó que muchos médiums temieran una confrontación ante él. Mientras el gran escapista y prestidigitador culpaba y desvelaba toda la farsa, Doyle contraatacaba responsabilizando las proezas de Houdini a la acción de los espíritus. Si bien el enfrentamiento empezó como un cruce de opiniones entre dos amigos, acabó en graves acusaciones públicas a través de la prensa. Pero lo que realmente aumentó la beligerancia entre ambos fue lo ocurrido años atrás en junio de 1922 en casa de los Doyle. La médium Jean Leckie, que en aquel momento era la esposa de Doyle, invitó, a Houdini a una sesión privada en la que podría contactar con su difunta



Fig. 68. Ada Deane. *Conan Doyle posa junto a la imagen de un espíritu sin identificar.* 1922.



Fig. 69. Fotografía en la que se ve a Houdini hablando con el fantasma de Abraham Lincoln. c. 1925.

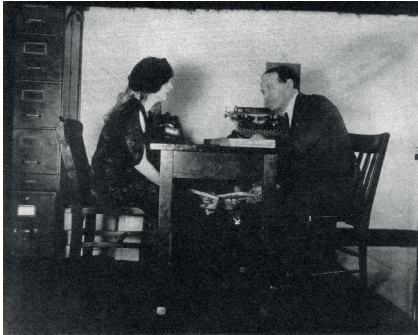


Fig. 70. Houdini, su esposa y Oscar S. Teale enseñan los trucos de los médiums en las sesiones espiritistas. 1926.

madre. A través de la posesión de su espíritu y la escritura automática, la médium escribió una carta, redactada por la madre de Houdini, en la que ésta le transmitía palabras de afecto y cariño. Sin embargo cometió el gran error de intentar engañarlo, pues la carta fue escrita en inglés, idioma que su madre no conocía. De nada serviría que los Doyle intentaran justificar el desliz mediante la explicación de que el espíritu había aprendido el idioma durante su estancia en el cielo. La batalla había atravesado un punto de inflexión.

En cierta manera, esta historia resume la tensión surgida entre espiritistas e ilusionistas y la confrontación que se generó entre ellos. Sin embargo, cabe añadir, que si bien el enfrentamiento fue tal, y en cierta manera puede ser aplicado al resto de contexto de manera generalizada, es igualmente válido considerar que ambas facciones pertenecían a una misma realidad, ya que en el fondo, y pese a sus diferencias, compartían una narrativa similar basada en la provocación de hechos y fenómenos inexplicables. Muchos médiums eran personas que previamente se dedicaban al espectáculo. La suma de dinero que ofrecía el contacto con los muertos, era, sin embargo, mucho más atractiva que la que ofrecían ferias y mercados, por lo que, sin abandonar los escenarios, el número de médiums empezó a crecer exponencialmente a medida que aumentaba en la sociedad una necesidad de comunicarse con el más allá. Sin embargo, esta versatilidad no fue unidireccional, sino que tanto magos como médiums aprendían los unos de los otros, observándose, espiándose y delatándose públicamente.

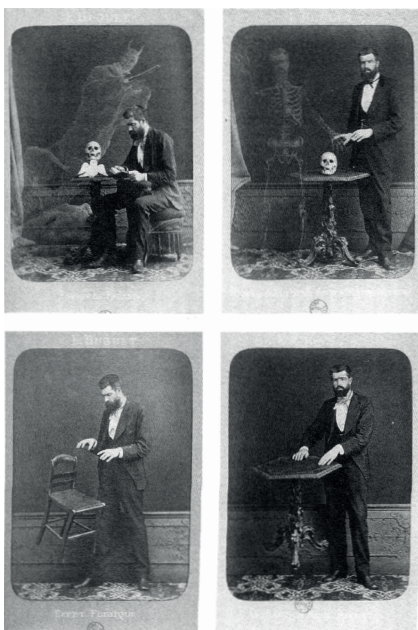


Fig. 71. Cuatro fotografías de Édouard Isidore Buguet que pretendían desenmascarar a los espíritus. Se trataba de imágenes manipuladas. 1875.

Toda esa continúa disputa generó una intensa actividad a su alrededor, que trajo consigo la importante aparición de una gran cantidad de libros y artículos publicados con la finalidad de explicar minuciosamente el funcionamiento de una sesión espiritista, detallando mediante dibujos las diversas técnicas, artefactos y materiales utilizados para llevar a cabo apariciones, luminiscencias, ectoplasmas y fantasmas así como llevar a cabo trucos recurrentes como el bastón magnético o la famosa mesa giratoria. Toda esta información publicada acercó los conocimientos a un mayor espectro social, lo que originó un crecimiento en el número de magos y de ilusiones nuevas que iban mejorando el nivel de los primeros trucos. En uno de estos libros, publicado en 1927 por el profesor Dickson, encontramos el siguiente fragmento acerca del verdadero funcionamiento de la fotografía espiritista y en la que además se hace referencia al escritor Conan Doyle y a la fotografía tomada en el aniversario del Día del Armisticio.

“La fotografía espírita no es otra cosa más que lo que los fotógrafos llaman “doble” en fotografía. Se toma una placa virgen y se fotografía en ella la imagen de una persona fallecida, de un fantasma simulado, etc.; la placa se vuelve a su “chassis” en vez de revelarla, y queda en disposición de utilizarla. Cuando el pariente de la persona que se ha fijado en la placa pide que se le fotografíe, el médium se sirve de la placa preparada, como si fuera nueva. Al revelarla aparecerán las dos imágenes. Para la persona que ha “posado” no existe duda: estaba sola; la imagen que aparece en la fotografía ¿no es la materialización del desaparecido?”

Por este procedimiento los espíritas han engañado a multitud de personas, y últimamente un célebre novelista inglés, convertido a la nueva religión haciéndole creer en la aparición de su hijo muerto en la guerra, ha paseado por América una fotografía representando la inauguración del monumento a los muertos de la Gran Guerra tomada durante el minuto de recogimiento. En este cliché aparecen todos los personajes oficiales que asistieron a la ceremonia, y en un tono más desvanecido gran cantidad de cabezas de soldados muertos: ¿la evocación? Para esto se ha utilizado el procedimiento antes mencionado, y la placa empleada estaba preparada con anterioridad. Un grabado sirvió para reproducir las figuras de los soldados desaparecidos”.¹¹⁴

Además, encontramos una constante en la demás publicaciones consultadas¹¹⁵ que tiene que ver con la construcción de un sentido crítico con el que defenderse de la ingenua credulidad de quienes han creído en los médiums, a través del aprendizaje del verdadero funcionamiento del engaño: el ilusionismo.

Podemos definir el ilusionismo como una simbiosis entre arte y ciencia cuyo fin es presentar hechos y producir fenómenos en apariencia inexplicables que parecen ir contra las leyes físicas. De hecho es habitual referirse al ilusionismo con el nombre de física recreativa. Sin embargo, si solo se buscara con ello la incompreensión y el asombro del público solo se obtendría su estupefacción. Por eso, la identidad del ilusionismo reside en su carácter recreativo, en la diversión que ofrece al público a través del engaño.

Una de las primeras manifestaciones del ilusionismo la encontramos en el antiguo Egipto. El *Papiro Westcar* [Fig. 72] detalla una serie de juegos basados en la desaparición y el escamoteo realizados por el mago Dyedi frente al Faraón Khufu, conocido como Keops. Sabemos que

114 Dickson. *Mediums, Fakires y Prestidigitadores*. págs. 111-112

115 Boscar, P. *Juego de manos*; Godston, W. *Tricks of the Masters*; o Dr. Q. *The life and mysteries of the celebrated*. entre otros. La procedencia de estas fuentes se halla en la magnífica biblioteca que la Fundación Juan March alberga y que ofrece en versión digital y libre a través de su página web. <https://www.march.es/bibliotecas/ilusionismo/biblioteca-digital-de-ilusionismo.aspx>

en la antigüedad los magos y sacerdotes utilizaban sus conocimientos para lograr el encantamiento de la población, como sucedía en los templos de Grecia y Roma, donde existían una serie de mecanismos instalados en esculturas y los propios edificios que eran accionados por los sacerdotes con el fin de representar los poderes sobrenaturales de sus dioses. Más tarde, durante la Edad Media, caerá en desgracia cualquier hecho que desafíe las leyes de la naturaleza -y por tanto divinas-, bajo la acusación de magia negra, la cual era perseguida y castigada por considerarse brujería. Es ya en el siglo XVI cuando encontramos el que puede considerarse el primer libro de magia. Escrito en 1548 por el juez inglés reginald Scot, trata de demostrar que los acusados de brujería en realidad no tenían ningún pacto con el diablo, sino que utilizaban una serie de trucos y artimañas para realizar sus funciones y ganarse la vida. De hecho, durante el Renacimiento, la magia recreativa estaba muy relacionada con la habilidad para ejecutar escamoteos en compañía de pequeños hurtos. En el siglo XVIII, la prestidigitación empieza a dejar de ser un espectáculo callejero para ir adentrándose en salones y teatros donde definitivamente se instala ya en el siglo XIX, acercándose a la alta sociedad e instaurando una nueva concepción de la magia como entretenimiento elegante que dejaba atrás brujos y hechiceros. Este punto de inflexión marcará el nacimiento del ilusionismo moderno.

Fig. 72. [Detalle] Pasaje del *Papiro Westcar*. Entre 1650 a. C. y 1540 a. C.

Fig. 73. Hieronymus Bosch, *El Bosco*. *El prestidigitador*. c. 1502.

La reforma que se produjo en el mundo del ilusionismo trajo consigo una profesionalización del artificio. Ya no se atribuía el efecto del truco a poderes sobrenaturales sino que se basaba en el ingenio y la técnica desmintiendo cualquier tipo de poder. Todas las fuentes coinciden en

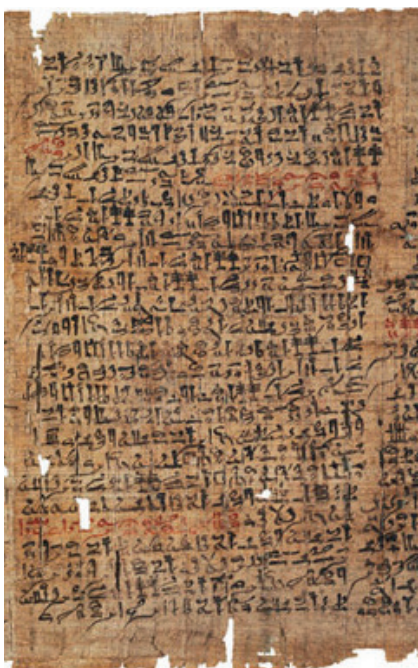


Fig. 74. Anónimo. Cartel que publicita el espectáculo de Robert Houdin titulado *Grand Succés Le Décapité Récalcitrant* en su teatro, ubicado en el número 8 del Boulevard des Italiens. c. 1888.

Fig. 75. H. Gravelot. *Los autómatas de Vaucanson: el Tamboril, el Pato y el Flautista*. 1742.



señalar a J.E. Robert-Houdin como padre de la magia moderna y artífice del cambio de paradigma operado, pese a la escasa duración de su carrera sobre los escenarios, que se redujo a cuatro años en París y dos fuera de Francia. Considerado como el más ilustre prestidigitador, adquirió debido a su oficio de relojero un gran conocimiento y dominio en materia de mecánica. Esta relación con la tecnología permitiría una enorme evolución de la morfología de las ilusiones carentes de innovaciones y dominadas hasta el momento por los aparatos de doble fondo que constituían la base de casi todos los experimentos.¹¹⁶

Muchas de sus ilusiones fueron creadas gracias conocimiento técnico de diversos mecanismos y artificios, lo que a su vez le llevó a trabajar en la fabricación de autómatas. Estas máquinas, en muchas ocasiones construidas por los propios ilusionistas funcionaban como dispositivos que permitían ejecutar movimientos complejos. Para ello combinaban mecanismos de relojería, sistemas de transmisión neumática o de tracción mediante cuerdas, que junto a los juegos de manos habituales potenciaban la espectacularidad y el efectismo del número. La Historia de los autómatas se remonta a la antigüedad, donde como ya se ha mencionado eran utilizados en los templos. Durante la Edad Media, fueron evolucionando hasta llegar a su edad de oro en el siglo XVIII con algunos de sus máximos exponentes como Jacques de Vaucanson o Pierre Jaquet-Droz, cuyas figuras eran capaces por sí mismas de hacer la digestión, interpretar piezas musicales, dibujar o escribir pequeños textos. Es realmente interesante el auge de los autómatas en una sociedad que sustentó una palpitante y creciente revolución industrial y un evidente cambio en el modelo socioeconómico. La máquina se apoderaba de la producción industrial convirtiendo a su operario en máquina a través de un adiestramiento ejercido por medio del movimiento cíclico. En definitiva, al mismo tiempo que acercaba al humano a la máquina, acercó la máquina al humano, permitiendo una máquina humanizada y un humano automatizado, hecho máquina. Ya en el siglo XIX es cuando encontramos su uso en teatros y escenario para la representación de espectáculos de ilusionismo. Algunos de los autómatas más impresionantes de la época fueron construidos por Robert-Houdin como son *Le pâtissier du Palais-Royal* o *L'oranger fantastique* que adquirió gran fama y han sido representado con posterioridad. Sin embargo no fue el primero ni el único. Otros ilusionistas también trabajaban en la fabricación de estas máquinas como hicieron con el autómata *Psycho* los también ilusionistas John Nevil Maskelyne y John Algernon Clarke. Asimismo, cabe relativizar la figura de Robert-Houdin como padre del ilusionismo del que también fueron partícipes magos

116 Boscar, P. *Juegos de Manos: Manual para aficionados*.

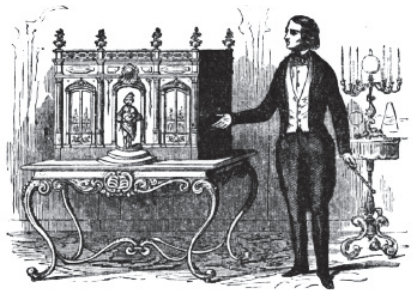
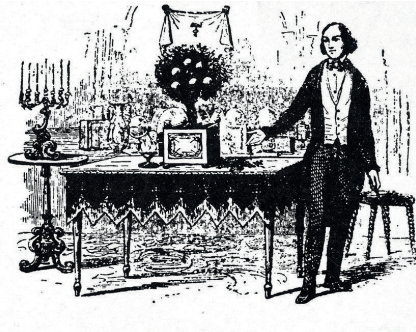


Fig. 76. Tres ilustraciones que representan algunos de los trucos más famosos de Robert-Houdin como *L'oranger fantastique*, *Le pâtissier du Palais-Royal* o *La seconde vue, ou la clochette mystérieuse*.

Fig. 77. Interior del *Theatre Robert-Houdin*. c. 1852.



coetáneos como Buatier de Kolta, Maskelyne, Kellar, Davant o Thurston.

Sin embargo, la transformación que la reforma efectuada trajo consigo no acaba ahí, sino que supo introducir la puesta en escena del espectáculo como un aspecto fundamental para la presentación del efecto ilusorio. Con la entrada al teatro, -en parte porque el ilusionismo se volvía una forma de entretenimiento solvente-,¹¹⁷ el espectáculo se fue desnudando de todos aquellos elementos de adorno para quedarse con lo necesario. Ello se debía principalmente a dos motivos, por un lado para evitar la distracción del público y poder tener un mayor control sobre su atención, y por otro para acercarse el máximo al espectador en una escala de proximidad y confianza. El vestuario fue sustituido por una vestimenta elegante a semejanza de la que vestía el público.¹¹⁸ De la misma manera se eliminaron de la función aquellos elementos de desconfianza o la figura del compinche infiltrado. El espectador debía poder examinar cualquier elemento sin la mínima sospecha. Además, la llegada al espacio teatral jugaría un papel fundamental en el espectáculo "a través del diseño espacial de la tramoya, dobles fondos, trampillas, cortinajes, etc."¹¹⁹ A su vez, al ostentar una posición elevada respecto a la altura del público, el prestidigitador era visible a la vista de todos al mismo tiempo que mantenía alejados los mecanismos que permitían el efecto de la mirada de los espectadores. A este respecto la posibilidad de jugar con una iluminación teatral aportaba un mayor control del efecto deseado. Por otra parte, todo ello conllevaba la necesidad de adquirir un dominio de sí mismo, una buena presencia, una fuerte seguridad y sobre todo un saber hablar en público. La palabrería debía acompañar con gracia la ejecución del juego para resaltar el fin del truco, haciendo más distraído el mismo y permitiendo manipular la atención del espectador.

A través de recursos como la participación del público o la utilización de su misma vestimenta se consiguió la ruptura de la separación establecida entre éste y el ilusionista, lo que a su vez ayudó a establecer una estética de la inclusión. Sin embargo conviene señalar que este

¹¹⁷ El mismo Robert-Houdin consiguió comprar su propio teatro y realizar allí sus actuaciones de ilusionismo. Más tarde el teatro sería adquirido en 1888 por quien fuera su último dueño, el también ilusionista Georges Méliès.

¹¹⁸ De acuerdo con Boscar, P. *Op. cit.* pág. 24. "El traje estará en consonancia con el del público y con la clase de éste que presencie la sesión; pero cualquiera que sea, debe ser elegante y a la moda. El chaqué es el más cómodo para la prestidigitación por la amplitud de su faldones; en su defecto el frac puede ser necesario para algunos trucos. Para la gran mayoría el mejor traje es el smoking, si el público es llamado de los elegantes".

¹¹⁹ Pedrós, Fernández, O. *Arquitectura e Ilusión. Las Nueve Categorías Mágicas del espacio*. pág. 80.

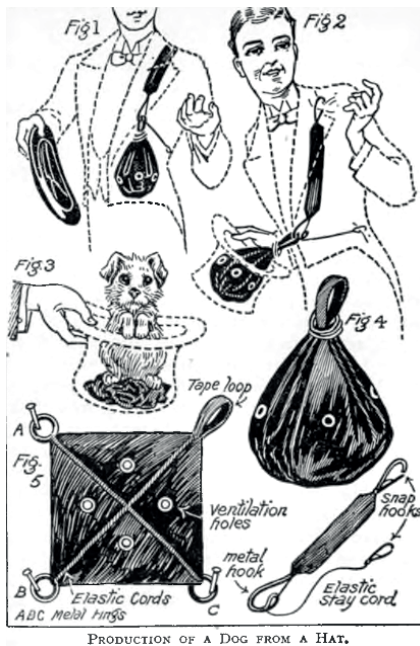
mecanismo no solo busca acercar el truco al espectador, sino que principalmente pretende introducir al público en la escena para hacerlo partícipe de la ilusión. Con la invitación de alguien del público a colaborar en la ejecución de la ilusión, incluso a testificar en contra de cualquier duda para asegurar que todo está en orden se busca trasladar esa aparente normalidad a todos los asistentes. “Ese alguien no está allí para asegurar que todo es correcto, sino para dar constancia de que no ve el truco. No para hacerlo simplemente partícipe, a título individual, en el juego de manos, sino para convertirlo en el prisma a través del cual el público accederá a la fantasmagoría. Lo público, el estar bajo las luces, genera la legitimación de la mentira. Ese espectador confirmará la supuesta realidad del escenario, le otorgará una garantía de ‘verosimilitud’”.¹²⁰ Partícipe desde su posición y completamente sumergido en el mecanismo de la ilusión, el espectador actúa como un fragmento de realidad que ha sido sustraída de la oscuridad del patio de butacas para viajar a la luz del escenario. Allí entrará en contacto con otro fragmento de realidad ajena a él, que pese a estar iluminada, formará parte de la misma oscuridad de la que procede, anónima, desconocida y oculta al resto de miradas.

Con tal movimiento de legitimación se produce una fractura entre las leyes que mantienen unida la relación natural entre causa y efecto. La causalidad ya no responde a ningún parámetro sujeto a la realidad sino que se ajusta únicamente a la entidad de la propia ilusión. Es por ello, que pese a la participación consciente del engaño por parte del espectador éste no logra establecer una vinculación posible entre el efecto creado y aquello que lo originó. Así, entre esos dos puntos es donde se halla el campo de acción del truco. Un espacio que sin embargo oculta en su invisibilidad su propio poder, adquiriendo con ello una especie de entidad, que encuentra en su ausencia su presencia. Podemos decir por tanto que la ilusión construye una realidad dual donde sus polos generan la tensión necesaria para permitir la vibración y el funcionamiento del engaño. Presencia y ausencia, credulidad e incredulidad, sospecha y certeza, visión e invisibilidad, etc., trabajan como engranajes para hacer funcionar la ilusión. “Esto nos lleva a pensar que todo el entramado del mago se fundamenta en la exigencia por parte de la propia audiencia de no querer saber el engranaje oculto, porque cuando éste es visto, el resultado no tiene validez, no es verosímil”.¹²¹ A este respecto hay que sumar el carácter secreto del truco como factor decisivo y necesario para el funcionamiento de la operación a la par que como conocimiento reservado y oculto del propio poseedor.¹²² La

120 *Ibíd.* pág. 76.

121 Marzo, J. L. Escamoteo. En: *Escape*.

122 Pedrós, Fernández, O. *Op. cit.*



PRODUCTION OF A DOG FROM A HAT.



THE MASTER FAN. (face p. 28)

Fig. 78. Ilustración de la realización de una de las variantes del truco de la chistera, realizada en este caso con un pequeño perro. Extraído del libro *Tricks of the Masters* de Will Goldston, 1942.

Fig. 79. Fotografía de Jerome Ltd que ilustra la realización del truco de cartas *The Master Fan*. Extraído del libro *Tricks of the Masters* de Will Goldston, 1942.

posesión del secreto, obliga a una relación con el ocultamiento. Pero además, su capacidad de acción se acrecienta debido a su status de poder y control, pues “en realidad, se trata de que los demás no lleguen a conocer lo que uno sabe, de lo que se infiere que más que esconder determinada información es mucho más importante que los demás sepan que uno tiene algo que el resto desconoce. Lo importante del secreto no es tanto lo que contiene oculto como su fuerza retórica, su capacidad de persuasión”.¹²³ Precisamente es por permanecer fuera del alcance de nuestra mirada, por lo que los artefactos posibilitan la ilusión de manera que el valor de ésta se sostiene. Sin embargo, ante la certeza del truco en escena y ante nuestra exigencia por no querer saber, cabría preguntarse por el mecanismo que sostiene una atención inhibida y posibilita esta pulsión bifurcada y contradictoria.

En primer lugar, habría que reparar en la captación de la atención del espectador, paso necesario para la sugestión de su percepción. Mediante esta instigación, el ilusionista controla la consciencia del público, alterandola y manejandola a su voluntad. Para ello se sirve de diferentes habilidades como la ejecución de determinados movimientos o como la focalización de la vista en puntos distractores para conseguir el adiestramiento del ojo espectador. Con todo ello, el interés del público se mantiene activo y es guiado mediante las intenciones del propio ilusionista, que en un dominio de la realidad diluye determinados focos de atención para potenciar otros. Por decirlo así, el ilusionista tiene la capacidad de eliminar determinados fragmentos de la realidad -siempre aquella percibida por el espectador- y subrayar y enfatizar otros de su interés para guiar la atención del público que subyace bajo su control.¹²⁴

Mediante recursos como la simulación, el disimulo, la maniobra, la astucia, la sugestión o la coacción, el espectador cae en la trampa gustosamente cebado. Ante ello, la razón es abandonada por el deseo, la curiosidad y la fantasía, motores que conducen hacia lo desconocido y hacia la posibilidad de todas las posibilidades. La lentitud de la mirada y demás sentidos que han sido endulzados se muestran lentos y estupefactos. Hallándose por tanto la consciencia alejada ya de su discernir racional, se abre la puerta a nuevas formas, ajenas a las leyes de la causalidad.

123 Pedrós, Fernández, O. *Op. cit.* pág. 148.

124 *Ibid.*

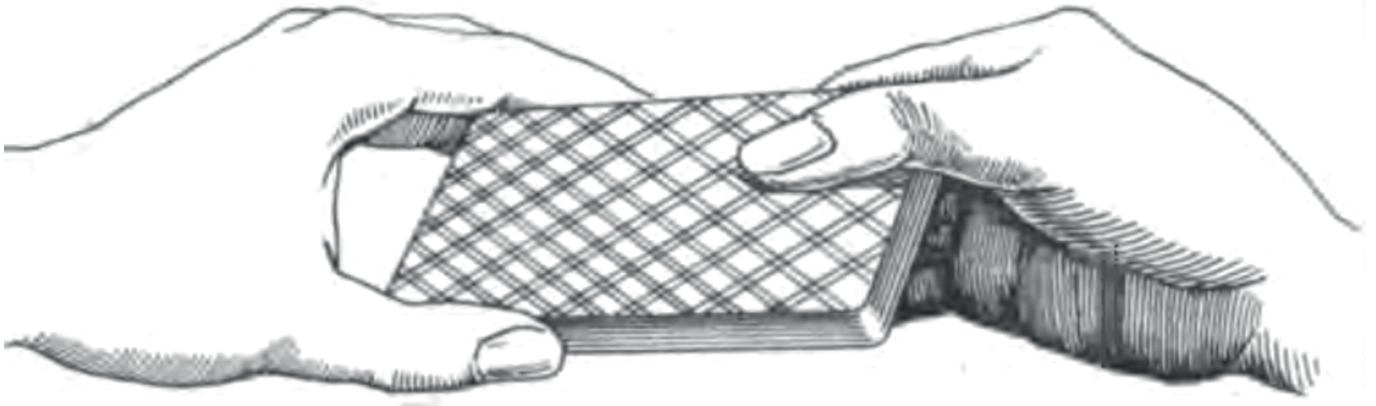


Fig. 80. Ilustración de la realización de un juego de manos para relizar un truco de cartas. Extraído del libro *Tricks of the Masters* de Will Goldston, 1942.

Basta aquí indicar que cuando se quiere hacer una cosa con una mano, no debe mirarse ésta, sino a la otra, que hará algo para despistar al público, distrayendo su atención de la primera. Basándose en esta sugestión de la mirada, se puede llevar la mirada del espectador hacia algún objeto inútil, mirando a éste de modo bien ostensible, mientras que una mano hace discretamente, y sin ser acompañada de la mirada, la maniobra esencial y secreta en que consiste el truco.¹²⁵

Con este ejemplo vemos perfectamente el funcionamiento del truco que permite la ilusión, lo que nos lleva a hablar del término psicológico denominado Psychology of Deception. “Decepción en este caso refleja el sentimiento de no recibir lo que esperábamos, desprovista de un juicio de valor negativo”.¹²⁶ Es decir, que ante la ilusión y nuestra participación en ella, nos ofrecemos a ser engañados y es ese ofrecimiento el que nos produce satisfacción, esa no conclusión ilógica que la disociación del efecto con la causa ofrece. Su dificultad estriba en que para que la decepción pueda tener lugar hay que generar el deseo contrario. Por ello hay que diferenciar “entre aquello que vemos y entre lo que es capaz de captar nuestra atención y por lo tanto somos capaces de percibir, ya que la credibilidad de lo primero es directamente proporcional a la generación de una falsa esperanza”.¹²⁷

La ilusión lleva implícita en su naturaleza la decepción. Dicho de otra manera, la percepción de la realidad ilusoria es decepcionante pues la recepción de la realidad obtenida al final de la operación no responde a las expectativas iniciales. Ello no quiere decir que ante la plena consciencia de estar asistiendo a la realización de la ilusión, el espectador no construya calculadamente sus expectativas, sino que éstas no van

125 Boscar, P. *Op. cit.* pág. 44.

126 Pedrós, Fernández, O. *Op. cit.* pág. 94.

127 *Ibid.* pág. 95.

más allá de esperar ser sorprendido, sin saber qué camino tomarán en su recorrido. Esta naturaleza imprevisible de la ilusión se debe, además de a la decepción, a la variabilidad, pues la operación es altamente conmutable y posee una vasta infinidad de posibilidades que pueden ser combinadas.

Nuevamente nuestra mirada se ve sumida en la ceguera pues le es imposible discernir determinadas franjas de la realidad. Aunque visto de otra manera, no es la ceguera el velo que impide nuestra mirada, sino una realidad que en su presencialidad gusta volverse invisible, inhabil de mostrarse a la luz. “El mago realiza pues un exorcismo de la realidad, deslizándose a través de los vacíos y las incertidumbres de la percepción de las apariencias del mundo”.¹²⁸ El truco, secretamente oculto encuentra un modo de activarse en un plano oculto, pues al estar fuera de nuestra percepción, deja de ser sentido y por tanto de existir. Es por ello “que los magos, más que revelar cosas, ocultan en verdad los secretos profesionales. Su práctica resulta, en pluralidad, la de la ocultación, la elusión, el engaño y el ensueño. La disimulación y el sigilo como dominio maestro de las apariencias. Por no decir la de la creación de un espectáculo de fuga, o de la realidad de las cosas en fuga a través de su intercambio, o la inversión de sus papeles, su metamorfosis ante los ojos”.¹²⁹

La estructura de la realidad ilusoria está compuesta de la misma materia que forma la realidad no ilusoria. La ilusión, siempre permanece fugaz, intocable e inaprensible tras la realidad que genera. Su carácter fotóforo la hace inexpugnable y justamente por ello, genera el movimiento contrario, el de dejarse llevar en busca de su paradero, de su poder y de los engaños que esconde.

128 Ruiz de Samaniego, A. *Op. cit.* pág. 163.

129 *Ibid.*

4.3. REFERENTES

4.3.1. Fantasmas, trucos y trucajes.

Fig. 81. [Detalle]. Segundo de Chomón. *La légend du fantôme*. 1908. Se observa la presencia de un espíritu fantasmal sobrevolando unas ruinas «románticas».

Fig. 82. Eugène Thiébault. *Henri Robin y un falso espectro*. 1863. El 20 de junio de aquel año, en un teatro de París, el ilusionista Henri Robin hizo aparecer a un espectro ante la sorpresa de los espectadores.



Queremos acercarnos al cineasta aragonés Segundo de Chomón para analizar la presencia y utilización de la fantasmagoría como temática y recurso en los orígenes del cine. Coetáneo de Georges Méliès, se ubica en los orígenes del género fílmico, del que fue un verdadero pionero y sin duda el cineasta español más internacional del periodo mudo. Su carrera estuvo muy relacionada con dos de las productoras más importantes de la cinematografía europea, *Pathé Frères* en París e *Itala Films* en Turín. Al margen de las grandes producciones del momento, la figura de Segundo de Chomón está muy ligada a los *films à trucs* y las *féeries* tan cercanos a la incipiente tecnología de la cual fue un gran conocedor. Se le relaciona a menudo con Méliès, lo cual lo compara única y exclusivamente al cine de fantasía, del cual fue un especialista a través del conocimiento de una extensa gama de trucos de rodaje, de laboratorio, de artilugios mecánicos, etc. Sin embargo esta comparación ha sido matizada por expertos como Joan M. Minguet,¹³⁰ ya que si bien es indudable su aportación y dominio técnico, también contribuyó a la elaboración de un lenguaje propiamente cinematográfico desde un amplio conocimiento de la industria cinematográfica. Más allá de la valoración de la figura de Chomón, queremos acercarnos a su obra como una de las máximas representantes del cine de atracciones, dejando de lado la faceta más narrativa.¹³¹

La temática de muchas de estas películas inciden en la ilusión y el truco, en ocasiones bajo la apariencia de lo paranormal. La relación entre esta capacidad ilusoria de la imagen cinematográfica y el propio medio es muy estrecha en el caso de Chomón, pues en efecto su especialidad era la realización de los trucajes, motivo que le llevó a trabajar para las grandes productoras. Mediante la utilización de procesos químicos y físicos en el tratamiento de la película así como en la producción de los films, visualizamos una serie de acciones que contradicen el comportamiento de la realidad. Si bien sabemos que nos hallamos frente a una ficción, y por tanto nos posicionamos como espectadores que asisten a la realización de un truco, cabría contextualizar la visualización de los films en la primera década del siglo XX, sabiendo que las teorías espiritistas estaban ya presentes en el continente. No queremos decir con ello que el espectador coetáneo a la proyección de las películas fuera crédulo

130 Minguet, J.M. *Vindicación de Segundo de Chomón*.

131 Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*.



Fig. 83. y 84. [Detalle]. Segundo de Chomón. *La légend du fantôme*. 1908.



Fig. 85. Segundo de Chomón. *La maison ensorcelée*. 1908.



con los acontecimientos que observaba en pantalla, obviamente ficticios, sino que nos queremos situar en el contexto donde la mezcla de lo paranormal, el espiritismo, las fantasmagorías y las ilusiones convivían y formaban parte del imaginario colectivo.

En *Le spectre rouge*, de 1907 vemos cuerpos envueltos en una especie de sudarios que levitan ante los poderes del diablo. En *La légend du fantôme* de 1908, observamos una producción compleja que explica una historia de lucha entre las fuerzas del bien y del mal, apoyándose en la imaginería de los muertos como los cementerios lúgubres, los castillos encantados, la presencia de calaveras y esqueletos o de grandes masas blanquecinas y etéreas. Especialmente significativo es en este sentido el segundo plano del film donde tras una previa iluminación, aparece un fantasma sobrevolando unas ruinas frente a la ventana abierta en la que se encuentra el personaje central de la escena. De nuevo en *La maison ensorcelée* de 1908, nos encontramos frente a un fantasma que habita la casa encantada en la que se encuentran los protagonistas. Esta representación del más allá no difiere prácticamente de la utilizada por los fotógrafos y médiums espiritistas, ya que pertenecen a un contexto similar y como ya vimos se nutren de la misma simbología romántica. Otro factor en común en las películas ya mencionadas es la levitación de objetos, movidos por fuerzas del más allá como en *La maison ensorcelée* donde los objetos domésticos se mueven solos encima de una mesa y de la estancia.

Por otra parte, en películas como *Le sorcier Arabe* de 1906, dedicada a la figura de un mago árabe, encontramos una aproximación al mundo de la magia y la prestidigitación. Esta temática también la encontraremos en *Les cent trucs*, de 1906, en el que un mago efectúa una serie de trucos como apariciones y desapariciones de personas. Una de los films que



Fig. 86. y 87. Segundo de Chomón. *Le roi des dollars*. 1905.



más se aproximan al mundo de la prestidigitación es *Le roi des dollars*, de 1905 donde la protagonista es la mano de un prestidigitador, que a modo de presentación se arremanga para mostrar que no hay ningún truco posible. Ésta va haciendo aparecer y desaparecer una serie de monedas, que más tarde se incrementa con el vómito masivo de monedas por parte de un segundo personaje.¹³²

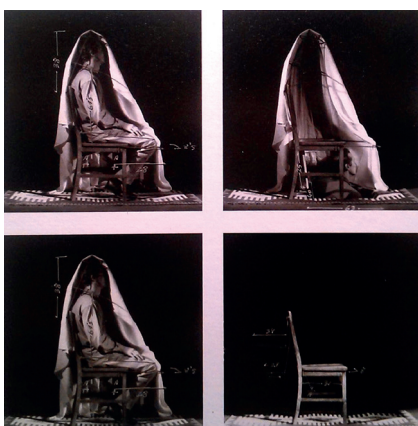
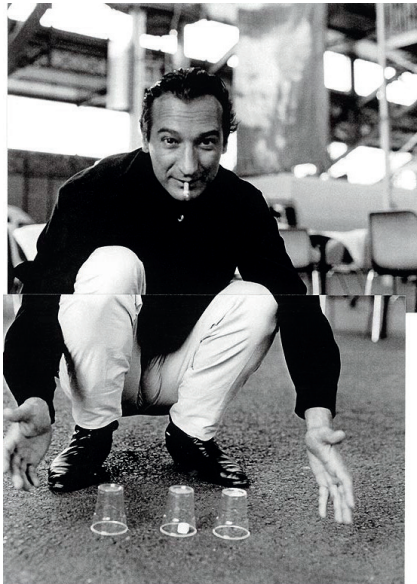
En definitiva, la obra de Segundo de Chomón retrata la presencia de todo el imaginario que el cine de principios de siglo comparte con el espiritismo y el ilusionismo. Sus películas son un testimonio de ese universo fantasmagórico. Pero además, la utilización de los mecanismos cinematográficos para producir efectos ilusorios revela ese vínculo estrecho, pues en efecto la imagen, bien fotográfica o fílmica, es un medio excelente para el registro de lo imposible y lo paranormal, ya que las posibilidades de trucoje y manipulación que permiten son extremadamente amplias. Pero sin duda, su verdadero poder como testimonio de estas manifestaciones reside en la cualidad que estos medios poseen como portadores de la verdad. La fotografía y el cine tienen un poder irracional que obliga a creer en ella. No queremos adentrarnos en estas cuestiones, sin embargo es conveniente señalar que la veracidad que aporta la imagen fotográfica/fílmica como testigo de la realidad otorga cierta entidad veraz a lo que se esconde tras su realización. En cierta manera, el truco encuentra un entorno confortable en estos medios que le permiten esconderse a la vez que mostrar sus efectos.

132 *Ibíd.* pág. 46.

4.3.2. La percepción de la ilusión

Fig. 88. Retrato de Juan Muñoz.

Fig. 89. Juan Muñoz. *Disappearance Piece*. 1995.



Queremos detenernos de nuevo en la figura de Juan Muñoz como fuente referencial, ya que constituye uno de nuestros máximos referentes artísticos. Para el desarrollo de este punto queremos fijarnos en la relación constante que su obra mantiene con la ilusión, pues en efecto el escultor desarrolla una manera de relacionarse con el público a través del engaño, concibiendo misterios y pequeñas ilusiones ópticas para acceder a su psicología. Esta constante es muy significativa, pues Muñoz explora continuamente el poder de atracción del truco en el espectador, que pese a saber que se halla frente a un engaño participa en él y se deja engañar. El truco es así un elemento más del que están realizadas sus obras. Él mismo lo explica en estas palabras: “en mi opinión, para hacer un buen juego de manos es necesario [...] que los espectadores se muevan en una determinada dirección, para que el truco funcione y el espectador pueda asombrarse. [...] Y estoy explicando el truco ¡La explicación tiene tanta magia como el propio truco!”.¹³³

A diferencia de la fuerte presencia de la tradición posminimalista de la que Muñoz parte en sus orígenes, su obra inmediatamente posterior se desarrolla de una manera mucho más teatral y enigmática. Según él mismo declaraba, su obra no se basa en la famosa sentencia en la que Frank Stella afirmaba que «lo que ves es lo que ves», sino que para él «lo que ves no es lo que parece». ¹³⁴ Muñoz lo reiteraba de nuevo: “esto es lo que está en el núcleo de algunas de las mejores manifestaciones artísticas de nuestro tiempo: la colisión entre la conciencia de cómo se hacen las cosas y su apariencia. La realización es fundamental para la ilusión que crea. Es muy sorprendente lo mucho que deseamos ver algo que no existe”.¹³⁵ En efecto Muñoz se ampara en la credulidad que se instala en el espectador ante la ilusión de sus obras. Sin embargo cabría señalar que sus ilusiones no buscan el aplauso y el asombro ante lo ingenioso de determinado truco, sino que lo que generan en el espectador es una sensación de extrañamiento, de alienación y desconcierto. En muchas ocasiones, la imagen resultante es una imagen inaccesible, sorda y muda, que si bien se manifiesta como partícipe de un espacio ilusorio, no deja de formar parte de él, comportándose como un intersticio que nos invita a escuchar un diálogo imposible.

En relación a estas cuestiones podemos acercarnos a algunas obras como *Wasteland* de 1986 o *The Prompter* de 1988, en las que la ausencia y la presencia articulan las obras. En ellas aparecen además las figuras del enano y del ventrílocuo que serán una constante en la obra del artista. Ésta última

133 Cooke, L., et al. *Op. cit.* pág. 26.

134 *Ibid.*

135 *Ibid.* pág. 44.

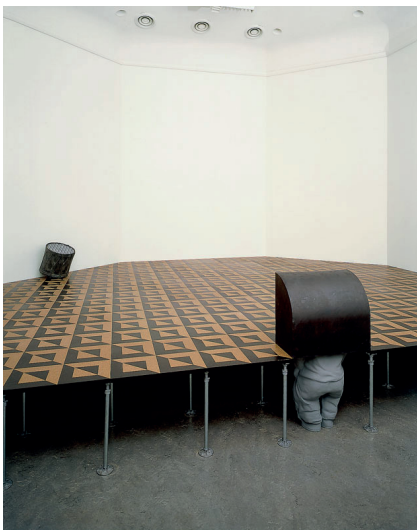


Fig. 90. Juan Muñoz. *Wasteland*. 1986.

Fig. 91. Juan Muñoz. *The nature of Visual Illusion*. 1994.

Fig. 92. Juan Muñoz. *The Prompter*. 1988.

figura también propicia una ilusión pues la voz surge de otro lugar que no es el humano, haciendo hablar a un pequeño muñeco que contradice la evidencia visual. En ambas obras, al igual que tantas otras, se hace uso de un recurso gráfico para generar la ilusión óptica. Nos referimos a la utilización de los diferentes suelos ópticos. Éstos generan un escenario para las figuras que lo habitan. En algunas de las piezas, el espectador se ve rodeado de estos trampantojos que lo llevan a participar de la obra y formar parte de ella. Los suelos, además de otorgarles un contexto a las figuras, magnifican su tensión interna. Generan un escenario de inestabilidad, donde se cuestiona el propio acto de mirar. Además, su utilización tiene reminiscencias barrocas, época que aparece como otro interés constante de Muñoz bajo la utilización por ejemplo de la figura del enano, o su interés en textos como *De la luminosa opacidad de los signos*¹³⁶ en el que analiza el uso de la escenografía en la arquitectura barroca, recurso que trasladará a sus propias escenografías. Como vemos la utilización de recurso ilusorios se mantendrá como una constante en el trabajo de Juan Muñoz, que observamos de nuevo en piezas como *The nature of Visual Illusion* de 1994 o en la misma *Double Bind* de 2001.

Sin embargo más allá de su obra plástica, encontramos en su obra radiofónica una pieza de especial interés para nuestro objetivo. Se trata de *A man in a room, gambling*, una serie de diez programas de radio concebidos para ser colocados antes del último noticiario nocturno de la BBC.¹³⁷ Cada programa tiene cinco minutos de duración y está compuesto por la voz de Juan Muñoz, autor del guión, y la música de Gavin Bryars. Cada programa trata de explicar muy minuciosamente algún truco de naipes. Sin embargo el nivel de especificación y la profundidad de la explicación del truco es tan detallada que genera una gran densidad semántica. Ello hace que el texto, aunque

136 Muñoz, J., Searle, A., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Writings/Escritos*.

137 Gavin Bryars. *A man in a Room Gambling*.



Fig. 93. Juan Muñoz. *A man in a room, gambling*. 1992-1997.

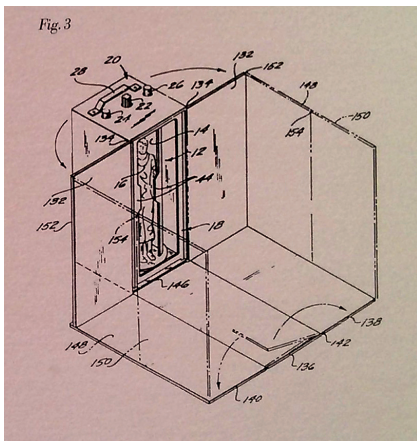
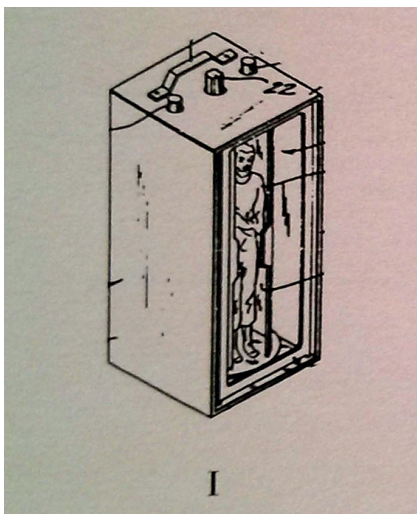


Fig. 94 y 95. Juan Muñoz. *A registered patent*. 1997.

pueda ser escuchado y en cierta manera seguido por parte del oyente, resulte ininteligible, ya que la palabra no deviene en imagen, manifestando su imperfección para evocar los pasos necesarios en la consecución del truco. De nuevo aparece el juego entre lo presente y lo ausente. La presencia de la voz manifiesta la ausencia de inteligibilidad. El oyente es continuamente distraído de la enunciación por la complejidad dialéctica. Ello saca a relucir una dinámica de manipulación que podemos observar en la utilización de la música, que acompaña a la voz presentando frases melódicas convenientemente introducidas en los momentos de máxima atención. De esta manera, pese a producirse la revelación del truco de cartas, éste se mantiene oculto en su propia enunciación. Podríamos pensar que ese es el truco, desvelar al espectador algo que no consigue visualizar debido a que la revelación es velada al tiempo que se va mostrando.

Este juego absurdo -no carente de humor-, lo encontramos en otras piezas radiofónicas. Cabe señalar la fascinación de Juan Muñoz por el medio radiofónico, en parte porque es un medio que privilegia la imaginación visual y permite un oyente con varios niveles de atención. En otra de sus obras para radio, titulada *A Registered Patent: A Drummer inside a Rotating Box*, el motivo del texto es la lectura de una patente legal sobre un pequeño objeto o juguete que contiene un tamborilero que en determinado momento puede llegar a desaparecer. El texto, interpretado por John Malkovich está acompañado por la música del compositor Alberto Iglesias que al igual que en *A man in a room, gambling* juega a la distracción y a la dramatización de la densidad lingüística propia de una patente, caracterizada por el nivel de detalle en su descripción con el fin de evitar el plagio. Así pues, de la misma manera, ni la grabación ni el texto se muestran capaces de engendrar la imagen del pequeño artefacto. Esta presencia y fascinación por el ilusionismo y la magia se manifiesta en toda su carrera, haciéndose evidente en algunos puntos concretos como por ejemplo en su texto *Un truco de salón*¹³⁸ donde construye una escultura a partir de una ilusión de Harry Houdini en la que una pequeña figura cobra vida ante el silbido de su constructor y que más adelante se convertirá en su obra titulada *The Storyteller*.

Por otra parte y para concluir con la obra de Juan Muñoz quisiéramos acercarnos a su obra literaria, incidiendo en uno de sus escritos titulado *Hipnotizando el tiempo*.¹³⁹ En él se relata un famoso lance taurino de principios del siglo XX, consistente en el escape a la embestida del toro, denominado «Don Tancredo» en honor a Don Tancredo López, torero supuestamente valenciano de finales del siglo XIX. Para ejecutarlo, el torero, completamente vestido de blanco, se mantiene quieto sobre un pedestal blanco para así ser

138 Muñoz, J., Searle, A., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Op. cit.*

139 *Ibid.*



Fig. 96. Don Tancredo López.

confundido con una estatua de mármol. El relato de Muñoz, en cambio, viste al torero de negro, con la cara y manos pintadas. Don Grosa que es así como se llama el protagonista, sale al ruedo y se sienta en una silla negra ubicada en el centro de la plaza. Frente a él hay una mesa negra con un vaso también negro que contiene unos dados trucados -dato conocido por el público-. Don Grosa agita el cubilete y a su señal, sueltan al toro, que al entrar a la plaza no ve a nadie, tan sólo observa la estatua de un hombre sentado frente a unos dados que aún no ha visto. El toro, que no ve colores sino el movimiento, pasa indiferente ante la estatua de un hombre negra e inmóvil.

“¿Qué saben los toros de pedestales blancos, de sillas de madera pintadas de yeso, del blanco de la escayola, del mármol de las estatuas? ¿Del negro como el ladrido de un perro en la noche que vuelve una y otra vez? [...] Don Grosa, todo negro, inmóvil, sin inmutarse, cree que esa indiferencia al tiempo de las estatuas, es también, por unos instantes, suya. Sabe que si se queda quieto, la muerte no lo verá y pasará de largo. Simulación o engaño, el negro de su ropa es lo contrario del camuflaje. Aquí nada se esconde. [...] Querer hipnotizar a un toro con el único oficio de la inmovilidad y la ayuda del silencio es oficio difícil. Cuando menos suma de locura y lucidez. Esa quietud requiere la convicción extrema de saber que engañando al toro, cambiando su naturaleza, frenándolo en su recorrido, también se hipnotiza a la muerte. [...] ¿Como pueden encontrarse en un empujón terrible los cuernos de un toro con un hombre invisible?”¹⁴⁰

Así Don Grosa sugestiona la percepción del animal, pero también engaña a la muerte que viene con él. La suerte está echada, pero los dados están trucados. Don Grosa es a la vez hombre y estatua pero también ilusionista y prestidigitador en su quietud. En cierta manera la ilusión de Don Grosa es el engaño a la muerte. Y para ello ejerce su invisibilidad ante los ojos de los demás, sirviéndose de la ocultación a plena luz del día. Su espectáculo es el de presentar el truco ante la mirada ciega del espectador, mostrándose al mismo tiempo que se oculta.

140 *Ibid.* pág. 281.

4.4. DSCH

DSCH es una instalación *in situ* realizada en 2017 en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles con motivo de PAM!17 y de la que resultó seleccionada por el jurado. La pieza está formada por una pared dividida en dos módulos, entre los que se abre una pequeña grieta. En su interior se halla una figura absorta en la oscuridad, ubicada en el límite que la luz de un pequeño foco dibuja en el suelo.

Esta obra lleva garabateada en una antigua libreta más de tres años. Varias han sido las ocasiones en las que hemos acudido al cuaderno en busca de ese primer dibujo. En diversas ocasiones han vuelto a ser trazadas las mismas líneas, variándolas en altura, longitud, incidiendo en la profundidad o en la oscuridad que se halla tras la minúscula grieta. Sin embargo, podríamos considerar que el dibujo resultante siempre ha sido el mismo. Así, página tras página, la obra ha ido creciendo y madurando en todo este tiempo, adquiriendo connotaciones inimaginables en un primer momento que trataremos de desglosar a continuación.

Fig. 97. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017.

Fig. 98. Vista de la instalación *DSCH* en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València. 2017.

Nos resulta difícil, por tanto, recordar con precisión los detalles de su origen, concretamente su relación con el compositor ruso Dimitri Shostakovich, quien a día de hoy, ha impregnado casi por completo el significado y la gestación de la pieza. En este sentido, los documentos no aportan demasiada claridad, pues el rostro semiescondido que apa-





Fig. 99 [Detalle]. Un sello impreso en la URSS muestra un retrato del compositor ruso Dmitri Shostakovich y la puntuación de su séptima Sinfonía. c. 1976.



Fig. 100. Autor desconocido. De izquierda a derecha, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich y Aram Khachaturian. 1940.

rece tras el muro siempre es el mismo, una cara alargada marcada por unas gafas negras redondas (traje negro con corbata). No hay duda de que se trata de él.

De su música se destila un sentimiento recurrente. Hay una violencia contenida en sus pasajes más desgarradores e incisivos, encerrados en una armonía que pese a ser tonal, juega a no serlo. Su obra está en constante choque, lo sombrío, junto con el dolor o el lamento juega con lo irónico y lo agridulce. De esta tensión se deduce un gran sentido del humor, pese a que su música es testigo del miedo y la barbarie, de la guerra y de la persecución. Nacido un 25 de septiembre de 1906 en San Petersburgo y fallecido en Moscú el 9 de agosto de 1975, Shostakovich está considerado uno de los compositores más importantes del siglo XX. A la edad de 19 años compuso su primera sinfonía y su éxito adquirió una gran notabilidad, lo que le otorgó fama internacional. Sin embargo, su carrera se vió alterada debido a la tensa y peligrosa relación con el régimen estalinista, el cual condicionó profundamente su trabajo. Por una parte, lo convirtió en emblema de la Unión Soviética más allá de sus fronteras, y en abanderado de los ideales del pueblo soviético bajo el mando de Stalin. Sin embargo, por otra parte, lo marcó de manera trágica al verse amenazado con la deportación o incluso la muerte, como había sucedido con familiares y allegados.

Conviene señalar el contexto musical contemporáneo a Shostakovich, el cual podemos relacionar con la vanguardia y cuya principal vía de experimentación fue la exploración formal de la música, la cual causaría graves aprietos al círculo musical en el cual se ubica Shostakovich. Compositores como Prokofiev, Miaskovsky o Jachaturian entre otros

fueron señalados y condenados por el poder político. Bajo el mando de Stalin imperaba el realismo soviético, el cual estaba radicalmente en contra del formalismo, pero su oposición no se limitaba a ello, sino que iba mucho más allá, predicando que el arte debía reflejar la vida del proletariado y por tanto debía estar libre de elementos burgueses. La música soviética tenía que poder ser tarareada por el campesino. De lo contrario era tachada de burguesa y su autor se convertía en sospechoso automáticamente.

Consciente de ello, y de que su música podía causarle problemas políticos, Shostakovich, tuvo que doblegarse ante el régimen, abandonando el formalismo, anulando el estreno de su cuarta sinfonía y componiendo una triunfal y soviética quinta sinfonía acorde al realismo soviético, la cual acalló las duras críticas aparecidas en el *Pravda* con motivo del estreno de su ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* un año antes. Sin embargo, tras esa nueva música, aparentemente redimida, el compositor trabajó en una música privada, más introspectiva, como son entre otras composiciones, sus cuartetos para cuerda. En éstos se respira ese sentimiento trágico producido por la autocensura, esa tensión que marca el espíritu de su música y que ayuda a impregnar sus melodías de una atmósfera trágica a la par que cómica.

La obra se nutre de la música del compositor. Sin embargo, la lectura de un episodio concreto de su vida nos marcó profundamente y sirvió para otorgarle una nueva dimensión a la obra. Cuenta Julian Barnes en *El ruido del tiempo* que Shostakovich, llegado el momento salía de noche al rellano de la puerta de su vivienda, vestido y acompañado de una pequeña maleta en la que guardaba una muda y tabaco. Allí permanecía de pie, fumando junto al ascensor, en la oscuridad de la noche, esperando a que vinieran a por él para interrogarlo, aguardando su detención como tantos otros en la ciudad. Este episodio retrata el miedo del compositor, el nerviosismo ante el ruido del mecanismo del ascensor cada vez que se activaba. Un miedo que le llevaba a salir de noche de su casa para evitar que la policía política entrara en su casa para llevárselo a la fuerza ante la presencia de su mujer y su hija pequeña. Esa espera sombría y latente, vacía pero llena de miedo y nerviosismo, retrata la incertidumbre, se convierte en una invitación a la oscura soledad y angustia de un hombre (cualquier humano por extensión) que espera su detención, quizás su propia muerte, pero que también espera al vacío, a algo que no acontece; que aguarda a la posibilidad existente mientras mira de cara a la espesura de la noche.

En este sentido la pieza adquiere, análogamente, una dinámica latente. También se mantiene a la espera, atenta a que el espectador repare en ella y se detenga ante la oscuridad que la grieta confiesa. Esto podría parecer obvio, pero debido a su extraña invisibilidad, pasa desa-

Fig. 101. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *Dibujo*. 2014.

Fig. 102. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017.



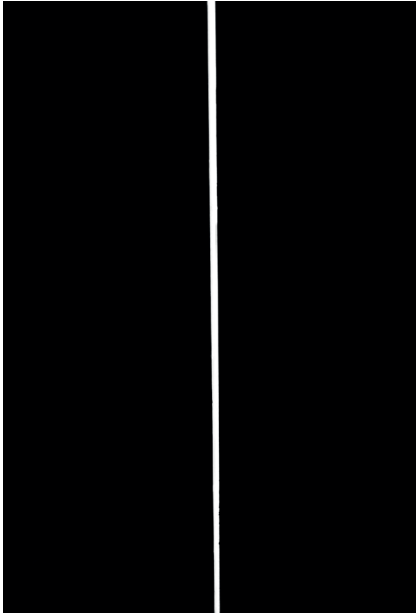


Fig. 103. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017.

percibida para quien no sabe de ella. Consideramos relevante el hecho de que, pese a la blancura y luminosidad de su superficie, la obra permanezca oculta, escondida, camuflada ante un espacio monótono y acromático. No por un defecto o escasez de luz, sino por un exceso acompañado de una falta de interés en la morfología del espacio. Así pues, sólo cuando el espectador se detiene ante la minúscula grieta que absorbe toda la luz en su escasa longitud, la obra cobra dimensión. La espera se detiene. Durante unos segundos de incertidumbre, observador y observado se encuentran. Tras ellos, el espectador retoma su camino sumiendo de nuevo a la pieza en su anterior estado expectante.

Recorriendo la evolución de la obra afloran las diversas fuentes de las que se ha ido nutriendo. Como hemos visto, Shostakovich es el punto de inicio. Sin embargo queremos dedicarle las siguientes palabras a otro de los referentes primordiales que dan sentido, al menos para nosotros, a la pieza que atendemos. Nos refero al *Perro semihundido* de Goya. La obra ha suscitado una rica y compleja variedad de comentarios, especulaciones e interpretaciones. Sin embargo, tras la lectura de los diversos análisis realizados al respecto por el pintor Antonio Saura,¹⁴¹ hemos podido comprender de una manera, quizás más poética, pero sobre todo más plural, el enigmático mural pintado por Goya. La historia del cuadro se remonta a la Quinta del Sordo, la casa que el maestro adquirió a las afueras de Madrid en 1819. En origen, la pintura formó parte de los murales pintados en el sótano de dicha casa, más conocidos bajo el nombre de las *Pinturas Negras*, y que más tarde serían trasladadas al lienzo.

El perro, siempre ha gozado de cierto misterio. Todo cuanto se ha dicho de él, parece haber sido pronunciado desde una respetuosa y prudente distancia. Se han realizado interpretaciones simbólicas que ahondan en relación a la melancolía y a la muerte dado su atributo de cancerbero. Así también se ha leído como un intento de percibir la luz y la libertad, como un gesto esperanzador ante una realidad opresora salpicada por las consecuencias de la guerra. En esta vía, se ha interpretado también como un autorretrato del propio Goya sufriendo la situación política de su tiempo. Todas estas lecturas y tantas otras más cohabitan en el interior de la imagen, conviviendo y complementándose entre sí. No obstante, quiero enfatizar algunos aspectos más concretos de esta pintura. La pequeña cabeza del animal transmite cierta pesadumbre, bien esté emergiendo o sumergiéndose. El perro parece angustiado, abandonado, preguntándose en su aislamiento por un porvenir indefinido. No hay en la pintura ninguna narración, sino vacío y sencillez. La imagen provoca inestabilidad, no hay referencias

141 Saura, A. *Op. cit.*



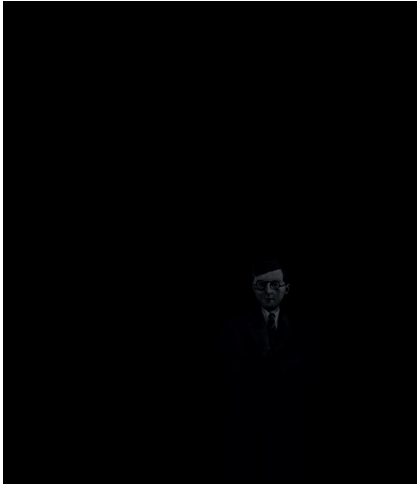


Fig. 104. [En la página anterior]. Francisco de Goya y Lucientes. Perro semihundido. 1820-1823.

Fig. 105. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017.

más allá de la propia presencia del perro. Se genera, por decirlo así una autorreferencialidad hacia la propia situación del animal. Detenido, a la espera de un acontecer, que o bien no es tal, o se sitúa más allá de los márgenes del lienzo. La escena, genera una tensión suspendida entre la acción y la contemplación. Más allá del perro el espacio se disipa, se extiende al infinito. El vacío cobra un protagonismo elevado frente a la mínima y humilde presencia del animal. En cierta manera estamos ante un fragmento de una prolongable inmensidad. Es un espacio desnudo, enorme y vacío, sin ser cielo ni tierra, sino una abstracción que va más allá de lo espacial para referirse a lo humano.

Tras lo dicho nos gustaría trazar ciertas analogías entre la vida y obra de Shostakovich y la pintura del perro de Goya, salvando las enormes diferencias temporales, estilísticas y sociales. En primer lugar, hay que considerar el contexto sociopolítico que rodeó a los dos artistas, pues ambos sufrieron una persecución política por parte del poder establecido. Si Shostakovich tuvo que renunciar a su música en público y doblegarse ante el dogma del régimen estalinista, Goya tuvo que sufrir la persecución por su condición liberal, en un país que optó por el absolutismo y que le llevó al exilio. Este hecho confiere un gran dramatismo trágico a buena parte de su obra. Ambos tuvieron que optar por una doble vía de expresión artística, una pública y otra privada, mucho más sugerente y fuertemente introspectiva donde se desarrolla una extrema expresividad. Cabe recordar que las Pinturas negras fueron pensadas para decorar la propia casa del artista, estando excluidas de cualquier tipo de encargo o mediación. Eran obras para ser observadas por el propio Goya. Lo mismo ocurre con ciertas obras de Shostakovich que no pudieron ser estrenadas y que fueron custodiadas en secreto por el propio compositor. Continuando con el paralelismo, si atendemos a la figura del perro, la muerte surge como guía y acompañante representada simbólicamente en el animal. Sin embargo en la obra de Goya, el perro está absolutamente solo, aislado, por lo que su propia condición de acompañante o guía resulta relativa. Parece como si el perro, capaz de percibir presencias indetectables por el humano, pudiera oler la muerte. Como si se mantuviera a su espera pese a estar olfateándola. En este sentido pienso en la figura de Shostakovich, completamente solo, aislado en la noche, acechado por una muerte, que pese a ser incierta podía ser percibida. Así mismo, el perro también aparece como símbolo de la obediencia y la domesticación, en este caso como símbolo de la doblegación de ambos artistas ante una presión opresora que los amenazó en el transcurso de su vida con la muerte.

Paralelamente, nuestra instalación se relaciona formalmente con algunos recursos presentes en el perro de Goya. Tanto el perro como la figura de Shostakovich que habita la obra, parecen abocados a la búsqueda de una salida, de una fisura por la que escapar. Como he-



Fig. 106 y 107. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017. Vista desde el exterior y desde el interior.

mos dicho, la pequeña cabeza del perro se enclaustra en una gran superficie abstracta que parece comportarse como un fragmento de una inmensidad extensible al infinito. De la misma manera, la grieta tras la que aparece la figura de Shostakovich, aparece enmarcada en una minúscula porción de espacio respecto a una gran superficie de pared blanca. El propio espacio donde se enmarca la instalación trabaja en esta línea, potenciando esa sensación al albergarse en un inmenso y estrecho pasillo, construido bajo un mismo patrón que se sucede repetitivamente.

Al igual que en el perro, la obra juega a mantener una tensión entre la acción y la contemplación. La acción se manifiesta como una constante y activa espera definida por la angustia y la incertidumbre. No obstante, la pieza funciona a consecuencia de su carácter escópico. En primer lugar y como se ha comentado con anterioridad, la pieza pasa inadvertida, invisible hasta que los ojos del espectador se fijan en la pequeña fisura negra que rompe la monotonía de la pared blanca. Llamaremos a este «impedimento» con el nombre de primer nivel fantasmagórico, al interpretar la pieza como una presencia oculta o invisibilizada ante quien desconoce su paradero. Detectada la pieza, el espectador puede proseguir con su observación. A primera vista, la grieta no ofrece ninguna narración, ninguna referencia más allá de sí misma. Sin embargo, la característica fundamental de la oquedad es la invitación que ésta verbaliza para que nos detengamos y miremos a través suya. Es aquí donde entra en juego el artefacto óptico aparentemente fortuito. La confrontación del blanco de la pared con el negro del vacío genera un máximo contraste, un diálogo de la luz con la oscuridad. A su vez esta última actúa como motor, activando la curiosidad del ojo explorador, que en su afán por conquistar terreno a la materia oscura en beneficio



Fig. 108, 109 y 110. [Detalle]. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017. Podemos observar en la secuencia el proceso óptico que permite la aparición como respuesta a la dilatación de la pupila, en este caso de la lente fotográfica.

de la luz y su propio conocimiento de cuanto le rodea, se acerca hasta la misma superficie intentando cartografiar un espacio a priori oculto e indefinido. La dificultad se acrecenta por el escaso tamaño de la grieta, apenas un centímetro, lo que impide al ojo adentrarse más allá de la superficie. Con ello se consigue, además, que mientras uno de los ojos observa plenamente la oscuridad, el otro lucha contra la intensidad de la luz adherida a la pared blanca. Así, las pupilas se ven contrariadas, pues una se intenta dilatar mientras la otra se contrae. Sin embargo, si el espectador continúa con su observación, es probable que cierre el ojo que se ve excluido de la visión a través de la grieta. En ese momento, la pupila resultante empezará a dilatarse, y ante su expectación y sobre todo, ante la expectación de la figura todavía oculta en el interior del artefacto, ésta se aparecerá lentamente como por arte de magia. Este segundo «impedimento resuelto» constituye por tanto el segundo nivel fantasmagórico, pues la figura aparece y desaparece mágicamente ante el ojo que la observa en función de la distancia focal establecida con la grieta y como consecuencia de la dilatación y contracción de la pupila ocular. Superada la oscuridad que encierra la figura es cuando observador y observado se encontrarán, tanto el uno como el otro ante la estupefacción de su respectivo interlocutor. Esa comunicación silente detendrá la espera mientras dure el contacto visual.¹⁴²

Sin embargo, cuando el espectador siga postrado ante la grieta, la aparente aparición, se irá desvelando, mostrando con ella el resto de elementos que la posibilitan. La obra está constituida como un escenario teatral. En cierta manera las paredes no son más que una inversión de dos telones, solo que en vez de ser negros y permanecer a oscuras son blancos y reciben toda la luz de la puesta en escena. Estos dos telones separados el uno del otro por apenas un centímetro dejan entrever la escena, que en vez de estar iluminada, se mantiene aparentemente a oscuras. Al fondo de este escenario hay un ciclorama. Arriba, un pequeño foco, que ubicado tras el bambalín ilumina el personaje en escena. Delante de él el espectador. La pared, falsa e improvisada es un simple elemento de atrezzo que se mantiene de pie gracias a un esqueletaje de madera parcialmente visible. El propio espacio que construye la instalación es un engaño visual. La oscuridad conseguida por el decorado se potencia con la circular que el ciclorama traza rodeando la figura. De esta manera, se desdibujan las dimensiones originales del espacio, generando una profundidad espacial inexistente que se potencia por la adición de otros dos elementos. El primero de ellos es la reducción de la escala del personaje en escena. Cabe añadir que la propia figura es material de atrezzo, una madera pintada y re-

142 Podemos acercarnos a la percepción de la pieza a través de un pequeño vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P4-x3ILLmw4>



Fig. 111. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017. Vista desde el interior.

Fig. 112. [Página siguiente]. Alejandro Granero Ferrer. *DSCH*. 2017.

cortada en la silueta del personaje, que pese a su bidimensionalidad juega a aparentar profundidad mediante la técnica del claroscuro. Ello, sumado a la no referencialidad espacial y la eliminación de las líneas de fuga por la curva del ciclorama hacen que la figura se pierda en la inmensidad, en un espacio absoluto. Sin embargo, este efecto ilusorio no sería posible sin el segundo elemento: el propio artefacto óptico de la grieta. Como hemos dicho, solo uno de los ojos es capaz de mirar a través de ella, lo que provoca que se elimine la capacidad para construir una mirada tridimensional, lo que a su vez, anula la representación de una profundidad. Todo se articula como engranajes de una maquinaria ilusoria. Por último y si el espectador se percata antes de abandonar la oquedad que le mantiene de pie frente a ella, descubrirá que en la esquina inferior izquierda se intuye una pequeña puerta, construida a modo de gatera que permitirá acceder al interior de la representación. Finalizados todos estos pasos en la observación y el diálogo que la instalación propone, la pieza volverá a la espera, recuperará su anterior estado fantasmagórico volviéndose invisible ante la incertidumbre de un nuevo encuentro, de una nueva aparición.



5. CONCLUSIONES

Para concluir nos gustaría detenernos en la exposición de los resultados obtenidos así como revisar nuestros logros en función de los objetivos planteados.

En primer lugar queremos valorar la definición de la línea de trabajo trazada para sintetizar las diversas fuentes estudiadas de manera transversal entre el marco teórico y referencial y el dedicado a la producción de obra artística. Haberse enfrentado a esta investigación ha supuesto una oportunidad para llevar a cabo una búsqueda de fuentes bibliográficas que se han enmarañado entre ellas formando una red de información entrelazada a pesar de su diversa procedencia. Sin duda, este hecho ha contribuido a darle forma al trabajo expuesto y a asentar las bases de futuras investigaciones a la vez que a ampliar el conocimiento sobre autores y conceptos clave del pensamiento para una mayor profundidad reflexiva en la práctica artística.

Por otra parte, echar la vista atrás e ir descubriendo pequeños detalles y gestos indicadores de que el camino recorrido es una continuación del ya transitado y que todavía es transitable, supone una motivación para adquirir seguridad con el trabajo realizado, el cual va ampliando el imaginario personal propio del que parte nuestra producción. Pese a no saber si el camino es circular o zigzagueante, gracias al proceso de exploración y ensayo llevados a cabo hemos adquirido una mayor seguridad y amplitud en la plataforma desde la que proyectarnos hacia futuros planes

Así también queremos valorar el crecimiento personal respecto a la utilización de los recursos formales y estéticos en la realización de las piezas producidas. Desde su concepción hasta su realización, hemos incorporado una dialéctica regida por las tensiones entre aquello que vemos y no vemos y entre lo que queremos ver y creemos ver ha otorgado a la propia práctica llevada a cabo un mejor uso para potenciar los significantes presentes tras cada obra y una mayor claridad en la comunicación con el espectador - pues al haber adquirido un mayor dominio sobre el contenido del mensaje éste se vuelve más audible-. Sin embargo, todavía queda camino en recorrer en busca de una comunicación más directa, más ligera y más inteligible, pero siempre desde la tensión entre lo que se esconde tras la luz y lo que se muestra desde la oscuridad.

Nos gustaría aprovechar el espacio generado en estas conclusiones para abrir determinadas reflexiones referidas al contenido de esta investigación y que es conveniente realizar una vez finalizada ésta. Somos conscientes de que la mayor parte de las páginas anteriores transcurren en un tiempo pasado y alejado del presente. Quizás se deba a que tiempo atrás el mundo fuera un lugar más oscuro, -entiéndase menos conquistado por la luz de la razón y por tanto menos sometido a su dominio, pero también más envuelto en el oscurantismo de siglos pasados-. O quizás sea por la fascinación de determinados conceptos que por su carácter resistente, generan en nosotros una especial atracción. Ahora bien, cabría preguntarse qué sentido tiene todo esto hoy en día, qué utilidad puede tener en el presente adoptar una actitud mística frente a un mundo que relega la espiritualidad a un plano secundario, donde lo que prima por encima de todo es lo material, lo carnal y el beneficio, la eficacia y la productividad que se pueda obtener de ello. Qué sentido puede tener dejarse engañar en un mundo que posee una explicación para todo, y donde la información está al alcance inmediato del individuo. Cómo dejarse embaucar ante tal magnitud de obviedades y explicaciones. Sin embargo, nuestra observación nos indica de que a pesar de todo ello, la situación no difiere tanto de la expuesta. Los límites del mundo ya no se ubican en los confines de los océanos sino que se han trasladado a distancias inimaginables e irrepresentables por su magnitud. Pero es allí donde se sitúan nuestros límites. No estamos exentos de la posibilidad de lo desconocido y lo oscuro, pese a tener un acceso inmediato a las imágenes de los satélites que orbitan en la «cercana lejanía». De nuevo la técnica y su uso en consonancia con la razón instrumental nos llevan a sumar metros de luz a nuestros mapas. Por más alto que alcemos nuestra mirada siempre hay un horizonte a explorar. Sin embargo, no hace falta trasladarse tan lejos para observar que por más que intentemos iluminar la oscuridad ésta siempre se esconde tras la luz y que en definitiva, no es más que la respuesta ante el miedo de lo desconocido, el intento de dominar nuestro entorno, nuestro campo de acción para someterlo a nuestro control y dominio.

Por otra parte, queremos reflexionar acerca del propio proceso de construcción de este trabajo, pues si bien nuestros objetivos nos han conducido a la exploración de lo limítrofe, lo hemos hecho con herramientas pertenecientes al mundo de la racionalidad, que a modo de linternas nos han servido para adquirir conocimiento acerca de aquello que buscábamos conocer. Partir del lenguaje académico para acercarnos por ejemplo a la mística supone en cierta manera una forma de proceder análoga a la que practica un cirujano para acceder al interior de un cuerpo. Accedemos al objeto, pero a costa de la herida. Cree-

mos que manifestaciones como el misticismo precisan de un lenguaje preciso -quizás sea la única posibilidad hacerlo desde la poesía- para poder acercarse a su verdadera esencia. Pretender utilizar un lenguaje lleno de justificaciones, de argumentos y de lógica nos aleja de aquello a lo que pretendemos acercarnos. De la misma manera, intentar explicar el efecto de un truco desde esta plataforma destruye el mismo, pues lo convierte en puro razonamiento. Nos encontramos frente a una dicotomía entre lo que queremos conocer y la forma en la que lo estamos conociendo, de lo que se deduce la imposibilidad de separar ambas realidades, pues no hay un mundo independiente del sujeto ni es posible una independencia entre el objeto y éste, sino que se ven obligados a una relación perceptiva y de mutua interdependencia. Con ello queremos decir que, al contrario de lo que creyó la Ilustración, no se puede conseguir un entendimiento del mundo entero ni el dominio de la realidad mediante el uso de la razón, sino que cada manifestación, cada fragmento de realidad dispone de un modo privilegiado para acercarse a él.

Por último queremos hacer referencia a la obra producida en esta investigación. Haber tenido la oportunidad de producir las piezas presentadas e instalar y exponer una de ellas -*DSCH*- nos ha reportado algunos éxitos profesionales como ser seleccionados en la muestra PAM!17. La realización del trabajo de manera más profesional y con un mayor grado de exigencia a la par que mejor fundamentado nos ha permitido avanzar profesionalmente proyectando futuros proyectos desde los que continuar el trabajo aquí desarrollado. Entendemos nuestra producción artística como una forma de generar pequeños espacios de resistencia, de oscuridad para proponer una grieta que posibilite la mirada de lo oculto. Nos atrae la posibilidad de toparnos con la invisibilidad, de saber que en los pequeños resquicios se abren ventanas desde las que observar el mundo con otras lentes. En esta vertiente depositamos nuestro trabajo futuro y en ello seguimos trabajando.

6. FUENTES

6.1. BIBLIOGRAFÍA

Andrés, R. *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII)*. Barcelona: El Acantilado, 2010.

Aracil, A. *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.

Arendt, H. *Los hombre y el terror y otros ensayos*. Barcelona: RBA Libros, 2012.

Borrás Gualis, Gonzalo M. *El arte del siglo de las luces*. Madrid: Círculo de lectores: Galaxia Gutemberg, 2010.

Boscar, P. *Juegos de Manos: Manual para aficionados*. Barcelona: Gustavo Gili, 1931.

Dicksonn. *Mediums, Fakires y Prestidigitadores*. Madrid: Ediciones Mercurio, 1928.

Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Eliade, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999.

Erhard, J.B et al. *¿Qué es Ilustración?* Madrid: Tecnos, 2007.

Foucault, M. *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, 2003.

Frazer, J. G. *La rama dorada: Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, D.L., 1991.

Habermas, J. et al. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.

Horkheimer, M; Adorno, T. W. *Dialéctica sobre la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.

Husserl, E. *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós, 2001.

Juan de la Cruz, San. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1984- 1988.

Julian Barnes. *El ruido del tiempo*. Barcelona: Anagrama, S.A., 2016.

Kardec, A. *El libro de los médiums: guía de los médiums y de las evocaciones*. Barcelona: Amelia Boudet, 1989.

Kardec, A. *Devocionario espiritista: (libro de oraciones)*. Barberà del Vallès: Humanitas, 2011.

Kardec, A., Turk, H.J. *Diccionario Espiritista. Catecismo Espiritista*. Barberà del Vallès: Teorema, 1984.

Muñoz, J., Searle, A., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Writings/Escritos*. Barcelona; Madrid: Ediciones de La Central: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Osuna, Francisco de. *Tercer abecedario espiritual*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2005.

Paas-Zeidler, S. *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates: Reproducción completa de las cuatro series*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1980.

Pallasmaa, J. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

Panikkar, R. *De la mística, experiencia plena de la vida*. Barcelona: Herder, D.L., 2008.

Peñalver, P. *La mística española: (siglos XVI y XVII)*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1997.

Prete, A. *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-Textos: Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

Rosset, C. *Fantasmagorías; Seguido de Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, 2008.

Ruiz de Samaniego, A. *Ser y no ser: figuras en el dominio de lo espectral*. Murcia: Micromegas, 2013.

Saura, A. *El perro de Goya*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

Schiller, J.C.F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Aguilar, 1963.

Teresa de Jesús, Santa. *Las moradas*. Madrid: Espasa Calpe, 1933.

Teresa de Jesús, Santa. *Libro de la Vida*. Madrid: Cátedra, 1987.

Universidad del País Vasco. *Tauromaquia: jai baten ikuspegi kritikoa, visión crítica de una fiesta*. S.I: Universidad del País Vasco, D.L. 2004.

Vicari, J. *La Torre de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica. 2006.

Aballí, I. "...ni es cielo ni es azul..." en: *En el aire* [catálogo]. Pontevedra. Fundación RAC/Ephemera, 2012.

Casebere, J., CGAC., Junta de Galicia. *Asylum. James Casebere: 12 maio - 25 xullo 1999. Centro galego de Arte Contemporánea* [catálogo]. Vigo: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999.

Cooke, L., et al. Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de las Imágenes. *Exposició La Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007* [catálogo]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

Nekes, W. et al. *Máquinas de mirar: o cómo se originan las imágenes: el arte contemporáneo mira a la colección Werner Nekes* [catálogo]. Colonia; Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: DuMont., 2009.

6.2. TESIS DOCTORALES

Garriga, R. *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.

Pedrós, Fernández, O. *Arquitectura e Ilusión. Las Nueve Categorías Mágicas del espacio* [tesis doctoral]. A Coruña: Universidade da Coruña, 2013.

6.3. FILMOGRAFÍA

Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*. Barcelona: Cameo Media, 2010.

6.4. WEBGRAFÍA

Federación Espírita Española. *¿Qué es el Espiritismo?* [consulta: 2017-04-26]. Disponible en: <https://espiritismo.es/>

Gavin Bryars. *A man in a Romm Gambling*. [consulta: 2017.07.14]. Disponible en: http://www.gavinbryars.com/Pages/a_man_note.html

González, E. Siete 'palacios' en un hangar. En: *Babelia* [en línea]. España: Grupo PRISA, 2004-12-25. [consulta: 2017.05.18]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2004/12/25/babelia/1103933167_850215.html

Jacobs, H.C. Lo grotesco como programa de la Ilustración en el Capricho 4 de Francisco de Goya. En: *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, num. 2, ISSN: 2339-7691 [consulta: 2017.05.27]. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/ActaArtis/article/view/11946/14722>

Lingwood, J. *The restless storyteller*. En: *Tate etc*. Londres: Simon Grant, 2008, num 12, ISSN: 1743-8853 [consulta: 2017.05.19]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tate-etc-issue-12>

Mariño, M. J. Teresa de Jesús: palabra y silencio. En: *Revista de espiritualidad*. 2014, num 292, ISSN: 0034-8147 [consulta: 2017.03.27]. Disponible en: <http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/2317articulo.pdf>

Marzo, J. L. Escamoteo (sobre la ilusión, la mentira y el secreto). En: *Escape*. América, 1998. [Consulta: 2017.06.02]. Disponible en: <http://www.soymenos.net/escamoteo.pdf>

Minguet, J. M. Vindicación de Segundo de Chomón. En: *La madriguera. Revista de cine*. Valencia: Ediciones de intervención cultural S.L., 2002, num. 53. [consulta: 2017.06.29]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/42120>

Montero Fenollós, J.L. La Torre de Babel, Heródoto y los primeros viajeros europeos por tierras mesopotámicas. En: *Historiae*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, num.5, ISSN: 1697-5456 [consulta: 2017.02.26]. Disponible en: http://ddd.uab.cat/pub/historiae/historiae_a2008n5/historiae_a2008n5p27.pdf

Museo Nacional del Prado. *El sueño de la razón produce monstruos*. [consulta: 2017.06.08]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

Santoro Domingo, P. "¡Levantaos, muertos de Verdún!" Una historia cultural del espiritismo tras la Gran Guerra. En: *Revista Sociología Histórica*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia (Editum), 2014, num. 4, ISSN: 2255-3851 [consulta: 2017.02.14]. Disponible en: <http://revistas.um.es/sh/article/view/215561>

Zamora Calvo, M.J. Misticismo y demonología: Teresa de Jesús. En: *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*. 2010, num. 31, ISSN: 0716-4254 [consulta: 2017.03.25]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3366387>

7.ÍNDICE IMÁGENES

Fig. 1: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/28/cronicasdesdeeuropa/1233137772.html>

Fig. 2: http://www.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/17ciencias_y_masoneria/la%20enciclopedia%20francesa.htm

Fig. 3: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-personajes-asomandose-a-una-salida-luminosa/6c6c1377-7a6c-469f-9cdd-d39023644724>

Fig. 4: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gaspar-melchor-de-jovellanos/e986896f-2db4-42b5-a318-5be5ac6305ce>

Fig. 5: [http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/Caida%20y%20prision%20del%20Principe%20de%20la%20Paz%20%20%20/qls/Mart%C3%AD,%20Francisco%20de%20Paula%20\(1761%20](http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/Caida%20y%20prision%20del%20Principe%20de%20la%20Paz%20%20%20/qls/Mart%C3%AD,%20Francisco%20de%20Paula%20(1761%20)

Fig. 6: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-2-de-mayo-de-1808-en-madrid-o-la-lucha-con-los/57dacf2e-5d10-4ded-85aa-9ff6f741f6b1>

Fig. 7: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caida-de-un-picador-de-sucaballo-debajo-del-toro/17c1783e-abfa-4a3c-a6b9-9a815f0cd030>

Fig. 8: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-desgraciada-muerte-de-pepe-illo-en-la-plaza-de/97d68997-14cd-4f46-991c-078bafa09096>

Fig. 9: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/desgracias-acaecidas-en-el-tendido-de-la-plaza-de/dab7e07b-594a-42e5-bce8-b962474ab1ce>

Fig. 10: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-de-la-rollona/7120585b-3dc9-47c7-ace1-566cf0801045>

Fig. 11: <http://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=tu&aid=11506>

Fig. 12: <http://www.khm.at/objektdb/detail/2028/?offset=12&lv=list&cHash=9a29827edab966285dd2a228eb9a6be3>

Fig. 13: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

Fig. 14: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/si-amanece-nos-vamos/68030697-14d0-46a8-af73-a4b27cedb12a>

Fig. 15: <http://guiadesoria.es/patrimonio/monumentos-de-soria/747-relo-atalaya-de-tinon.html>

Fig. 16: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 17: <http://www.staedelmuseum.de/en/collection/geographer-1669>.

Fig. 18: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voyager_spacecraft_structure.png

Fig. 19: <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/renacimiento-en-europa-ptolomeo>

Fig. 20: Vicari, J. *La Torre de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica. 2006.

Fig. 21: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Building_of_the_Tower_of_Babel_-_British_Library_Add_MS_18850_f17v_%28detail%29.jpg

Fig. 22: <http://www.khm.at/objektdb/detail/323/>

Fig. 23: http://farm9.static.flickr.com/8318/8026994126_725f139865.jpg

Fig. 24: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dore/bible/1.html>

Fig. 25: González, Ruiz, D. *Estudio y Edición de Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas de Fray Juan de Rojas y Ausa*. [tesis doctoral]. A Coruña: Universidade da Coruña, 2014.

Fig. 26: Cooke, L., *et al.* Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 27: Cooke, L., *et al.* Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 28: Cooke, L., *et al.* Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 29: Cooke, L., *et al.* Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 30: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436548>

Fig. 31: Cooke, L., *et al.* Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 32: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/niebla-paisaje-de-galicia/>

Fig. 33: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/niebla-paisaje-de-galicia/>

Fig. 34: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/niebla-paisaje-de-galicia/>

Fig. 35: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/niebla-paisaje-de-galicia/>

Fig. 36: <http://www.hangarbicocca.org/mostra/anselm-kiefer-i-sette-palazzi-celesti-2004-2015/>

Fig. 37: <http://www.hangarbicocca.org/mostra/anselm-kiefer-i-sette-palazzi-celesti-2004-2015/>

Fig. 38: <http://www.hangarbicocca.org/mostra/anselm-kiefer-i-sette-palazzi-celesti-2004-2015/>

Fig. 39: <http://www.jamescasebere.com/photographs/1992-1999/>

Fig. 40: <http://www.jamescasebere.com/photographs/1992-1999/>

Fig. 41: <http://www.jamescasebere.com/photographs/1992-1999/>

Fig. 42: <http://www.loc.gov/pictures/item/2004673279/>

Fig. 43: <http://www.loc.gov/pictures/item/2004673279/>

Fig. 44: <http://www.jamescasebere.com/photographs/1992-1999/>

Fig. 45: <http://www.jamescasebere.com/photographs/2000-2005/>

Fig. 46: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 47: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 48: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 49: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 50: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 51: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 52: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 53: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 54: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 55: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 56: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 57: Doyle, Sir A.C., Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig.58: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 59: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 60: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5a/Morse_telegraph.jpg/250px-Morse_telegraph.jpg

Fig. 61: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e3/First_medical_X-ray_by_Wilhelm_R%C3%B6ntgen_of_his_wife_Anna_Bertha_Ludwig%27s_hand_-_18951222.gif/220px-First_medical_X-ray_by_Wilhelm_R%C3%B6ntgen_of_his_wife_Anna_Bertha_Ludwig%27s_hand_-_18951222.gif

Fig. 62: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 63: <http://www.prairieghosts.com/davenport1.jpg>

Fig. 64: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 65: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 66: <https://www.spr.ac.uk/>

Fig. 67: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 68: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 69: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 70: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 71: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 72: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PapyrusWestcar_photomerge-AltesMuseum-Berlin-3.jpg

Fig. 73: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Hieronymus_Bosch_051.jpg/1200px-Hieronymus_Bosch_051.jpg

Fig. 74: <http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections/37566-2-theatre-robot-houdin-8-boulevard-italiens-spectres-manoir-du-diable-affiche-paris-musee-carnavalet>

Fig. 75: Aracil, A. *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.

Fig. 76: <http://automates-boites-musique.over-blog.com/2014/05/l-oranger-merveilleux-de-robert-houdin.html>

Fig. 77: <http://4.bp.blogspot.com/-Mmeoz0-sgZI/T3JAJsPEONI/AAAAAAAAAE/zpm3jhTyunk/s1600/meliesmago005.jpg>

Fig. 78: <https://www.march.es/bibliotecas/ilusionismo/visor.aspx?p0=magia:84&l=1>

Fig. 79: <https://www.march.es/bibliotecas/ilusionismo/visor.aspx?p0=magia:84&l=1>

Fig. 80: <https://www.march.es/bibliotecas/ilusionismo/visor.aspx?p0=magia:84&l=1>

Fig. 81: Fotogramas extraídos manualmente de: Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*. Barcelona: Cameo Media, 2010.

Fig. 82: Doyle, Sir A.C, Houdini, H. *Sherlock Holmes contra Houdini: Arthur Conan Doyle, Houdini y el mundo de los espíritus*. Madrid: La Felguera, 2014.

Fig. 83: Fotogramas extraídos manualmente de: Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*. Barcelona: Cameo Media, 2010.

Fig. 84: Fotogramas extraídos manualmente de: Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*. Barcelona: Cameo Media, 2010.

Fig. 85: Fotogramas extraídos manualmente de: Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*. Barcelona: Cameo Media, 2010.

Fig. 86: Fotogramas extraídos manualmente de: Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*. Barcelona: Cameo Media, 2010.

Fig. 87: Fotogramas extraídos manualmente de: Chomón, S., Filmoteca de Catalunya. *Segundo de Chomón 1903-1912, el cine de la fantasía*. Barcelona: Cameo Media, 2010.

Fig. 88: <http://juanmunozestate.org/>

Fig. 89: Cooke, L., et al. Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 90: Cooke, L., et al. Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 91: Cooke, L., et al. Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 92: Cooke, L., et al. Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009.

Fig. 93: <http://juanmunozestate.org/>

Fig. 94: Cooke, L., et al. Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009

Fig. 95: Cooke, L., et al. Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen* [catálogo]. Madrid: Turner/Museo Reina Sofía, 2009

Fig. 96: <http://2.bp.blogspot.com/-sr9ltiLcfqU/UwoZ59EOeMI/AAAAAAAAADs4/Zxy8EjeoJqE/s1600/Don+Tancredo+L%C3%B3pez+Mart%C3%ADn.jpg>

Fig. 97: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 98: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 99: http://st2.depositphotos.com/1545326/5957/i/950/depositphotos_59579173-stock-photo-shostakovich-stamp.jpg

Fig. 100: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Prokofiev_shostakovich_khachaturian.jpg

Fig. 101: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 102: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 103: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 104: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6>

Fig. 105: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 106: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 107: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 108: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 109: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 110: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 111: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

Fig. 112: Propiedad de Alejandro Granero Ferrer.

