

LA VENTANA COMO LÍMITE ENTRE LO POSIBLE Y LO IMPOSIBLE EN EL ARTE FANTÁSTICO

Pere Parramon
Universitat de Girona

Resumen: En el presente artículo, derivado del desarrollo de la tesis *Arte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible* (UdG), planteamos la imagen de la ventana como recurso visual para representar el límite ontológico de lo posible en el arte fantástico, entendido este como categoría estética en la cual la irrupción de lo imposible en el plano diegético afecta de forma ominosa en el plano extradiegético. Para examinar la cuestión, nos centramos principalmente en la imagen de la ventana como separación inquietantemente frágil entre el mundo sobrenatural –y exterior– del vampiro y el mundo cotidiano –e interior– del hogar.

Palabras clave: arte daimónico, arte fantástico, categoría estética, epifanía, género, horror, interior / exterior, monstruo, numinoso, siniestro, vampiro.

The window as a boundary between the possible and the impossible in Fantastic Art

Abstract: In this article, derived from the development of the thesis *Fantastic Art: Visual Strategies of the Impossible* (UdG), we propose the image of the window as a visual resource to represent the ontological limit of what is possible in fantastic art, understood this as an aesthetic category in which the irruption of the impossible in the diegetic plane affects ominously in the extradiegetic plane. To examine the question, we focus primarily on the image of the window as a disturbingly fragile separation between the supernatural –and outdoor– world of the vampire and the everyday –and indoor– world of the home.

Key words: aesthetic category, daimonic art, epiphany, fantastic art, genre, horror, interior / exterior, monster, numinous, uncanny, vampire, wonder.

INTRODUCCIÓN: LO IMPOSIBLE EN EL ARTE

El presente artículo se enmarca en el desarrollo de *Arte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible*, tesis doctoral realizada por el autor de estas líneas en la Universitat de Girona (UdG) y bajo la dirección de la Dra. M. Lluïsa Faxedas Brujats (UdG) y el Dr. David Roas Deus (Universitat Autònoma de Barcelona). En la citada tesis entendemos que el arte fantástico, estudiado como categoría estética y no simplemente como un género temático, es aquel en el que la irrupción de lo imposible en el mundo diegético propuesto por la obra

Data de recepció: 17 de maig de 2019 / Data d'acceptació: 2 d'octubre de 2019.

artística supone una fricción ominosa en tanto que cuestionamiento de la realidad referencial o extradiegética, el yo y la racionalidad (véase Roas, 2011). En sus límites, el arte maravilloso, en cambio, es aquel en el que el espectador no experimenta con desasosiego la irrupción de lo imposible, y el arte que llamaremos daimónico es aquel otro en el que se propone una ampliación de los límites de la realidad convencional.

En esta breve síntesis conviene recordar que el adjetivo “diegético” deriva del término “diégesis”, creado en 1950 por la profesora de filosofía Anne Souriau en el grupo de investigación estética del Instituto de Filmología de la Universidad de París. A partir del término del griego antiguo que designa el relato y su contenido (*diēgēsis*, διήγησις), en la actualidad la diégesis alude a los hechos, al mundo, al universo entero de una obra artística, independientemente de la parte visible o aludida de forma efectiva; la diégesis es, por así decirlo, la realidad interior de la obra, diferente de la realidad exterior del mundo –aunque compartan un mismo contenido y cualquiera que sea su nivel de relación o reciprocidad con ese otro mundo real– (Anne en Étienne Souriau, 1998: 445-446). A través del análisis de estos referenciales de existencia distinguimos entre tres categorías estéticas: lo maravilloso, cuando lo posible del mundo diegético es más amplio que en el mundo exterior; lo fantástico, cuando esa correspondencia de lo posible entre ambos mundos es coincidente, de modo que la entrada de lo imposible resulta traumática; y lo que proponemos llamar daimónico, cuando el mundo diegético precisa que ampliemos el rango de lo posible en el mundo-referente.

Así, una ilustración como *Revelación (Revelació, 1905; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona)*, de Apel·les Mestres, constituye un claro ejemplo de arte maravilloso [fig. 1]. En ella aparece un hada –o, como se denominan tradicionalmente estos seres en el folklore catalán, “dona d'aigua” (literalmente “mujer de agua”), “goja” o “aloja”– representada con una bella forma antropomórfica femenina, aunque con alas de mariposa y con la talla de un pájaro pequeño; por si los elementos imposibles en el mundo extradiegético no fueran suficientes, la acompañan tres enanos, diminutos como ella. Es Tzvetan Todorov quién en el influyente ensayo *Introducción a la literatura fantástica (Introduction à la littérature fantastique, 1970)* ofrece la clave al delimitar lo fantástico y lo maravilloso:

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

Dicho de otro modo, la distinción entre imposible fantástico e imposible maravilloso depende de los códigos con los que se erigen las realidades que los rodean. Así, podemos denominar “maravilloso” a aquello que en la realidad convencional del lector o el espectador resultaría imposible, pero que en el contexto diegético adecuado formaría parte de un mundo inventado que le da cabida y estatuto ontológico vinculado a lo posible. En este caso, en el contexto del poema *Liliana* (publicado en 1907), para el cual su autor realiza la ilustración, las hadas y otros seres elementales forman parte de la realidad diegética, sin que ello ponga en cuestión el mundo extradiegético del espectador.

Un caso distinto es el de la fotografía *Milagro de la cefalopodización* (de la serie *Karelia: Miracles & Co.*, 2002; col. particular), de Joan Fontcuberta [fig. 2]. En este ejemplo de arte fantástico, la fantasmaticidad no radica tanto en el tema que trata –un sacerdote ortodoxo sospechosamente parecido a las monstruosidades cósmicas con aspecto de molusco imaginadas por H. P. Lovecraft en su ciclo literario dedicado a los *Mitos de Cthulhu* (entre 1921 y 1935)–, sino por el hecho de ser una fotografía, una imagen obtenida con un aparato que, aparentemente y según un viejo prejuicio ampliamente contestado, debería mostrar sin manipulación la realidad tal cual es. Como recuerda Àngel Quintana para romper con el tópic, “La imagen fotoquímica se encuentra condenada a una especie de régimen de inmanencia respecto a los fenómenos del mundo físico, que lo que muestra es el mundo sensible, no los misterios del espíritu que se esconde detrás de las apariencias” (Quintana, 2003: 55), de manera que, cuando la cámara registra algo inesperado, acontece la incomodidad de lo imposible y, por ende, lo fantástico.

Por último, el dibujo *Mujer con abalorios* (1948; colección particular María Tolrà), de la artista y médium Josefa Tolrà [fig. 3], deviene ejemplo de lo que venimos en llamar arte daimónico a partir del concepto acuñado por Patrick Harpur en el ensayo *Realidad daimónica (Daimonic Reality: A Field Guide to the Otherworld)*, 1995). Si lo daimónico para Patrick Harpur es aquello inexplicable y aparentemente imposible que, pese a la negación de la ciencia, continúa formando parte de la realidad –desde el espiritismo a los ovnis– (véase Harpur, 2007), una obra como esta, que implica aceptar que la artista ha realizado sus dibujos, pinturas, escritos e incluso bordados en conexión con entes del Más Allá en trances creativos de carácter mediúmnico, la categoría estética de referencia en la que se enmarca es aquella en la que lo diegético implica ampliar los horizontes de lo extradiegético y considerar posibles hechos que convencionalmente resultarían imposibles, como la propia mediumnidad.



Fig. 1. Apel·les Mestres, *Revelación* (1905; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).



Fig. 2. Joan Fontcuberta, *Milagro de la cefalopodización* (2002; col. particular).



Fig. 3. Josefa Tolrà, *Mujer con abalorios* (1948; col. María Tolrà).

Hechas las necesarias distinciones, y centrándonos ya en la representación de lo fantástico, cabe advertir que las estrategias visuales utilizadas en esta categoría estética para introducir esa ruptura –“escandalosa”, como veremos– con la realidad son múltiples y variadas. De entre todas ellas, sin embargo, y entendida en estas líneas como objeto de estudio necesariamente breve, proponemos la representación de la ventana.

Asimilado el concepto genérico de lo interior a ese hogar que tanto los antropólogos, como los historiadores de las religiones y los expertos en iconografía y simbolismo asocian al centro de la comunidad, de la familia y del individuo, el *caput mundi* al cual regresar como es afán encendido del Odiseo homérico –“[Calipso] retiene al infeliz, que se lamenta, y una y otra vez lo embelesa con suaves y taimadas palabras para que se olvide de Ítaca. Por su parte, Odiseo, que anhela incluso el ver el humo que se levanta de su tierra, siente deseos de morir” (Canto I, 50; Homero, 2004: 43)– no es extraño que aberturas como ventanas y puertas devengan a lo largo del tiempo imagen arquetípica de la tensión entre lo exterior y lo interior no solo en un sentido literal sino también y sobre todo figurado. Una tensión que, como veremos, permite la plasmación visual de lo Otro necesario en el arte fantástico.

LA VENTANA COMO TÓPICO Y COMO ESCÁNDALO

En estas alcobas oscuras, donde paso
días de angustia, vago de arriba abajo
buscando las ventanas. –Cuando se abra
una ventana tendré consuelo–.

Pero las ventanas no aparecen o no puedo
encontrarlas. Mejor quizá no hallarlas.

Quizá la luz sería una nueva tiranía.

Quién sabe qué de nuevo nos traería.

C. D. Cavafis, “Las ventanas”.

Desde el tópico literario, pictórico y cinematográfico de la doncella medieval que mira hacia el infinito desde la más alta ventana de la más alta torre, siempre ansiando un cambio vital que a menudo pasa por el regreso de un amado enviado muy lejos a lidiar con terribles peligros, la ventana es ese espacio desde el cual esperar la novedad y la diferencia. Por poner un ejemplo más cercano en el tiempo, la princesa se transforma en un hombre joven de clase media en una poética pintura de Roger Elias *La galería* (*La galería*, 1929; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona) [fig. 4], cuya composición ofrece una horizontal en la que se sucede todo lo cotidiano a través de los objetos de una humilde mesa contrastada con la vertical de esos ventanales que dan título al cuadro y que el protagonista observa con el deseo de quien aguarda algo distinto. Esperar el cambio para bien o para mal, porque, sea como sea, lo que es seguro es que desde el exterior se transformarán las rutinas y certezas del interior; expresa ese temor implícito C. D. Cavafis en el poema con el que abrimos el presente apartado (Cavafis, 1994: 106), “Las ventanas” (“Τα Παράθυρα”, 1903), en cuyos versos pasa de la asociación de la ventana con el consuelo con el que aliviar la asfixia de unos interiores angustiosos a la dificultad de encontrarla –como suele suceder con todo aquello importante en la vida–, para acabar concluyendo que, quizá, las novedades con las que iluminaría la existencia del narrador resultarían excesivamente transformadoras.

No es esta imagen de Roger Elias, sin embargo, desasosegante en el sentido duro de lo fantástico; ciertamente, muestra la ventana como transición entre la seguridad del hogar y la anhelada y a la vez temida transformación prometida en el exterior, pero no pone en crisis ninguna idea sobre la realidad. Sí lo hacen, en cambio, las múltiples ventanas que el escritor y dibujante chicaguense Edward Gorey publica en 1963 en los libros *Los pequeños macabros* (*The Gaslycrumb Tinies*), *El dios de los insectos* (*The Insect God*) y *El ala oeste* (*The*



Fig. 4. Roger Elias, *La galería* (1929; Museu Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona).

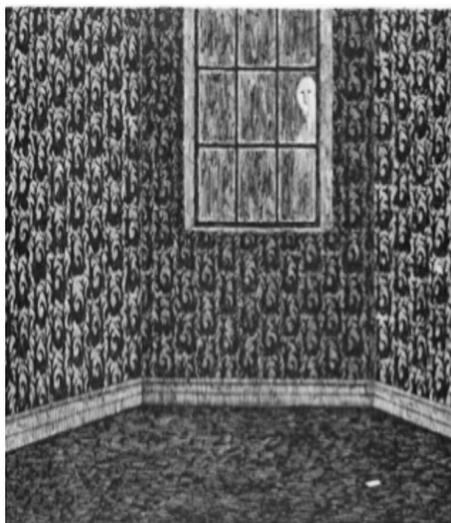


Fig. 5. Edward Gorey, s/t (*El ala oeste*, 1963).

West Wing), agrupados en forma de tríptico bajo el título genérico *La fábrica de vinagre: tres tomos de enseñanza moral* (*The Vinegar Works: Three Volumes of Moral Instruction*). El tercero de estos libros consiste, precisamente, en una colección de siniestras imágenes de habitaciones. En sus páginas, para recrear una opresiva sensación de extrañeza, el artista a menudo echa mano del recurso visual que comentamos: la ventana como elemento de distorsión radical entre lo que está fuera y lo que está dentro. Así, por ejemplo, en una de esas desasosegantes estancias muestra tras los cristales a una figura des aspecto fantasmal, hierática en el mutismo de su inexpresividad, pero al mismo tiempo, a juzgar por su posición a un lado de la ventana, inequívoca y peligrosamente al acecho; por si tal presencia no fuera suficientemente inquietante, todavía resulta más ominosa, si cabe, en el momento en el que el espectador establece algún tipo de relación entre ella y una pequeña nota tirada en el suelo de la estancia, por lo demás, vacía: ese exterior incontrolable y amenazador cuenta con un vínculo en el interior, que quizá ya no será tan seguro, y todo gracias a esa transparencia entre mundos que es el ventanal acristalado [fig. 5].

Así pues, para estudiar una de las imágenes posibles de lo fantástico, de entre las ventanas representadas en el arte como metáfora de la tensión entre lo interior-conocido y lo exterior-desconocido –la de Roger Elias, por ejem-

plo– deberemos aislar aquellas que implican un escándalo ontológico –como la de Edward Gorey–. De hecho, si la ventana ofrece una mirada hacia lo desconocido, no resulta extraño que eso desconocido pueda ser lo radicalmente distinto, *lo otro*. Nos referimos a lo imposible que irrumpe causando el “escándalo” de lo que no puede ser y al que aluden importantes referentes para el estudio de lo fantástico como Roger Caillois o Louis Vax. Caillois lo expresa del siguiente modo:

Lo fabuloso es un universo maravilloso, que se adapta al mundo sin cuestionarlo ni incrementar su conexión. Lo fantástico, por el contrario, desvela un escándalo, una grieta, una extraña rotura insoportable para el mundo real [...]. Hay que tener en cuenta que en un mundo cada vez más extraño, lo fantástico carece de todo sentido. En un mundo de maravillas, lo extraordinario pierde su poder (citado por Schurian, 2006: 15).

De forma parecida, y también para referirse a la distinción entre fantástico y maravilloso ya mencionada en el primer apartado del presente artículo, afirma Louis Vax:

En sus dominios [los de lo maravilloso en el cuento tradicional] la fantasía se exhibe libremente. La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible (Vax, 1973: 6).

La palabra “escándalo”, del latín *scandālum*, y este del griego *skándalon* (σκάνδαλον, “piedra con la que se tropieza”), según la cuarta acepción del Diccionario de la Real Academia Española (RAE) en su 23^a edición, de 2014, designa aquello que produce “Asombro, pasmo, admiración”; sin embargo, la asociación entre lo fantástico y lo escandaloso no radica solamente en su capacidad para sorprender, sino precisamente para subvertir y desafiar, entroncando así con las tres primeras acepciones, que sugieren todo el matiz negativo del término: “Alboroto, tumulto, ruido”, “Hecho o dicho considerados inmorales o condenables y que causan indignación y gran impacto públicos” y “Desenfreno, desvergüenza, mal ejemplo”. Lo fantástico resulta escandaloso porque atenta precisamente contra algo que no debería fallar jamás, que es la propia noción de realidad.

“DÉJAME ENTRAR”: LA VENTANA DEL VAMPIRO

No había nadie en la habitación, pero mirando hacia la ventana pude distinguir perfectamente al viejo Gorcha que, desde el exterior, me contemplaba a través de los cristales, dirigiéndome una mirada espantable.

Alekséi Konstantínovich Tolstói, “La familia del Vourdalak” (1839).

En la narración de Alekséi Konstantínovich Tolstói “La familia del Vourdalak” –publicada en francés por su autor en 1839 bajo el expresivo título “La Famille du Vourdalak: Fragment inédit des Mémoires d’un inconnu”, especialmente adecuado para una búsqueda como la nuestra sobre lo fantástico– lo más terrible es que lo exterior entra en casa. Lo exterior radical, lo otro definitivo, es decir, lo monstruoso, penetra lo interior, el lugar de lo humano por excelencia. En este caso, el monstruo es el patriarca de una familia eslava que regresa a casa *in extremis* cuando expira el plazo que él mismo había establecido con los suyos para distinguir si volvía aún como cazador de vampiros, llamados en sus tierras *vourdalaks*, o ya como nuevo chupasangre; el narrador contempla las dudas de unos y otros, al principio con el escepticismo de un viajero típicamente ilustrado, pero tras diversas situaciones que se organizan narrativamente en un *crescendo* que va desde la duda razonable hasta la evidencia más horrible, será capaz de constatar que quien está actuando como vampiro aniquilador es nada más y nada menos que el *pater familias* de la familia patriarcal y dentro de su propia casa. Es decir, “el centro del centro y en el centro”, podríamos decir, y sin ánimo de hacer juegos de palabras, en tanto que Gorcha representa el núcleo de una cierta organización familiar alrededor de la cual pivota todo un sistema social y que actúa en su lugar natural, e incluso totémico, la casa familiar. En este argumento queda patente la deuda de Alekséi Konstantínovich Tolstói con el padre Agustín Calmet, abad de Senones, de quien el autor ruso conoce el *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie &c.* en dos volúmenes (París, Debure l’aîné, 1751), donde ya se habla de vampiros especializados en volver a sus antiguos hogares para alimentarse de sus familiares:

Hace alrededor de quince años que un soldado que estaba de guarnición, hospedado por un campesino *haidamaque*, en la frontera de Hungría, vio entrar en la casa, cuando estaba sentado a la mesa con su anfitrión, a un desconocido que se sentó también a la mesa con ellos. El dueño de la casa fue extrañamente asustado de ello, lo mismo que el resto de la reunión. El soldado no sabía qué pensar, ignorante como estaba de la cuestión. Pero, habiendo

muerto el amo de la casa al día siguiente, el soldado se informó de lo que era. Le dijeron que era el padre de su huésped, muerto y enterrado hacía más de diez años, quién así había venido a sentarse a su lado, y le había anunciado y causado la muerte (Calmet, 2009: 55).

A lo largo de todo el relato son precisamente los momentos en los que Gorcha se encuentra tras las ventanas, merodeando en el exterior nocturno, cuando el narrador siente el azote de lo extraño. Es el caso del fragmento reproducido al inicio del presente apartado (Tolstói, 1996: 236); la noche siguiente vuelve a verlo —«Cuando el sueño empezaba a entorpecer mis sentidos, noté, como por instinto, la proximidad del anciano. Abrí los ojos y vi su cara, lívida, contra mi ventana» (Tolstói, 1996: 239)—; de nuevo la tercera —“También me pareció, durante un momento, ver la cara de Gorcha en mi ventana, pero no pude asegurarme de si era realidad o producto de mi imaginación, porque aquella noche la luna estaba velada” (Tolstói, 1996: 240); incluso lo ve en compañía —“Permanecí allí, delante de ella, sin saber qué decirle, cuando de pronto observé que temblaba, mirando horrorizada hacia la ventana. Yo miré en la misma dirección y vi, distintamente, la cara inmóvil de Gorcha, observándonos desde el exterior” (Tolstói, 1996: 242)—; y, finalmente, tiempo después, cuando vuelve a reencontrarse con la hermosa hija de Gorcha, Sdenka, pero esta vez el viejo vampiro no está solo:

Mi mirada cayó sobre la ventana y entonces vi al infame Gorcha, apoyado en una estaca ensangrentada, que me miraba con sus ojos de hiena. En la otra ventana estaba Jorge que, en aquellos momentos, se parecía a su padre de un modo espantoso. Los dos daban la impresión de espiar mis movimientos, y yo no dudé ni un segundo que se abalanzarían sobre mí a la menor tentativa de huida (Tolstói, 1996: 251).

Dejando aparte la versión cinematográfica dirigida por Giorgio Ferroni, *La noche de los diablos* (*La notte dei diavoli*, 1972), cuya ambientación es contemporánea y notablemente distinta del original literario, en las otras dos adaptaciones a la pantalla de “La familia del Vourdalak”, ambas situadas como en el texto a mediados del siglo XVIII, también se utiliza el uso de la ventana como recurso visual para señalar el elemento fantástico —el chupador de sangre, representación de lo imposible—. En *Las tres caras del miedo* (*I tre volti della paura*, dir. Mario Bava, 1963), donde el director adapta tres narraciones de terror, el segmento dedicado a la obra de Alekséi Konstantínovich Tolstói encuentra su momento culminante tanto en lo narrativo como en lo visual con la imagen del fragmento literario que acabamos de citar, aunque aquí, junto a Gorcha (interpretado nada más y nada menos que por el icónico Boris Karloff),



Fig. 6. “La familia Vourdalak” (*El quinto jinete*, dir. José Antonio Páramo, 1975).

en vez de Jorge (Glauco Onorato), aparecen los rostros también cadavéricos de su nuera aquí llamada María (Rica Dialina) y su nieto Iván (no citado en los créditos). En el capítulo que le dedica al relato la serie de televisión *El quinto jinete* (José Antonio Páramo, 1975-1976) –cap. 1, titulado “La familia Vourdalak” y emitido por primera vez en octubre de 1975–, las escenas alrededor de la espera de Gorcha (Ramón Durán), que en el texto transcurren fuera de la casa, en este caso se trasladan al interior, constituyendo la ventana el lugar a través del cual sus hijos Jorge (Vicente Cuesta), Pedro (Antonio del Real) y Sdenka (Charo López), y su nuera aquí llamada Katia (Concha Leza) canalizan la ansiedad por una situación que no solo es de simple espera, sino de necesidad de saber si del exterior regresa un padre o llega un demonio [fig. 6].

De hecho, el tema del umbral en general, y de las puertas y las ventanas en particular, es recurrente en el género de las narraciones sobre vampiros, ya que un cierto canon establece que el monstruo no puede entrar en el hogar de su víctima sin invitación. Matthew Bunson sintetiza la cuestión en el correspondiente epígrafe de *The Vampire Encyclopedia* (1993):

Threshold. An entrance that vampires cannot cross without the express permission of the occupant. This means that people remain safe as long as they do not provide hospitality for the undead. Once entry has been secured, however, it is difficult to be rid of the guest. Normally vampires are invited into abodes because no one has recognized their true natures. Once inside, the vampires use its formidable powers to its own advantage. The concept of the threshold in vampire lore probably evolved out of the Christian tradition that the devil cannot go where he is not welcome (BUNSON, 1993: 254).

Así, la puerta o la ventana consisten en barreras para los chupadores de sangre no tanto porque impliquen desafíos físicos a su fuerza antinatural, sino porque suponen límites sobrenaturales alrededor del hogar o del lugar habitado. Los ejemplos en la literatura, el cine y la televisión son numerosísimos: desde el poema *Christabel* (Samuel Taylor Coleridge, 1816) a la novela *Drácula* (*Dracula*, Bram Stoker, 1897), pasando por films como *Jóvenes ocultos* (*The Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987) y series televisivas como *Buffy, cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, Joss Whedon, 1997-2003), *True Blood* (Alan Ball, 2008-2014) o *Crónicas vampíricas* (*The Vampire Diaries*, Julie Plec y Kevin Williamson, desde 2009). De hecho, el concepto de la invitación necesaria es tan popular y recurrente en el género que incluso se convierte en el título de la novela sueca *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, 2004), de John Ajvide Lindqvist, así como de sus dos adaptaciones cinematográficas homónimas, la sueca de 2008 dirigida por Tomas Alfredson y la estadounidense (*Let Me In*) a cargo de Matt Reeves y de 2010.

Algunos de los momentos más escalofriantes de los dos episodios de la miniserie de terror *El misterio de Salem's Lot* (*Salem's Lot*, Tobe Hooper, 1979) son los protagonizados por los hermanos Ralphie y Danny Glick (Ronnie Scribner y Brad Savage, respectivamente) cuando, en forma vampírica, solicitan poder entrar en las habitaciones de sus víctimas –primero Ralphie visita en su cuarto a su hermano mayor [fig. 7], y luego vuelve a hacerlo en el hospital; una vez fallecido, Danny se presenta en el dormitorio de su amigo Mark Petrie (Lance Kerwin)–. En las tres escenas el planteamiento visual es el mismo: planos del infortunado anfitrión alternados con planos de la ventana, cuyo exterior cubierto de una niebla a todas luces antinatural da paso al vampiro flotando en el aire, vestido con pasmosa cotidianidad en el caso de Ralphie, que lleva un pijama, mientras que Danny se presenta con su pulcro traje funerario, y acercando los dedos a los cristales para llamar insistentemente con golpecitos y arañazos –tal y como suele suceder en el género del terror, donde la música juega un papel emocional y anticipatorio destacado, la insistente e inquietante banda sonora de Harry Sukman incrementa el efecto ominoso de las tres escenas en el espectador–.



Fig. 7. *El misterio de Salem's Lot* (dir. Tobe Hooper, 1979).

Estos tres momentos de *El misterio de Salem's Lot* resultan tan verdaderamente icónicos en el imaginario popular de finales de los setenta y principios de los ochenta –la serie se estrena en España el 31 de mayo de 1982– que es relativamente fácil encontrar referencias a lo que en ellas se muestra incluso fuera de la literatura especializada. Por ejemplo, Steven Schlozman, psiquiatra y profesor en Harvard, dedica al tema uno de los artículos del espacio web de la revista *Psychology Today*, una publicación en principio poco dada a la ficción sobre vampiros. Del texto, extraemos el siguiente fragmento, especialmente elogioso:

And in a movie that has taken its time, that has built tension as it seems all good 70's and 80's horror is especially capable, we see, slowly, through fog and darkness, the little kid floating outside his brother's second story window. The little kid's eyes are green and glowing, and he looks like he is treading the air as if it is water. It almost looks fun, the way he's just floating out there. But then his nails, preternaturally long for a boy who seems to otherwise maintain pretty good hygiene, scrape along the windowsill of the bedroom that he once shared with his brother. "Let me in", he hisses. And his brother opens the window [Schlozman, 2011].

Tal es la fuerza visual de estas imágenes, que en el relato “Tópicos” (*Distorsiones*, 2010), David Roas les ofrece un claro homenaje:

La imagen del niño-vampiro asoma inevitablemente en mi memoria. Lo veo flotar en el vacío, envuelto en la niebla, mientras sus uñas arañan el cristal y despiertan a su amigo. El niño, al verlo, se levanta de la cama y, con una gran sonrisa, lo invita a entrar (Roas, 2010: 169).

Curiosamente, sin embargo, de los tres momentos tan solo dos aparecen explicitados en la novela homónima –como sucede con la serie, el título en inglés *Salem’s Lot* se convierte en la traducción española en *El misterio de Salem’s Lot*– de Stephen King, publicada en 1975, y adaptada a la pequeña pantalla mediante el guion de Paul Monash. Las dos visitas de Ralphie a Danny en el texto de King se deducen por los acontecimientos que rodean a la desaparición del primero y a la consiguiente enfermedad y muerte del segundo, mientras que es la tercera escena, la del Danny vampiro intentando entrar en el dormitorio de Mark, la que se describe en la novela y en la que se basarán narrativa y visualmente los tres momentos televisivos:

Algo le había despertado.

Se quedó en la oscuridad palpitante, mirando el techo.

Un ruido. Se oía un ruido. Pero la casa estaba en silencio. Otra vez. Como si rascaran.

Mark Petrie se dio la vuelta en la cama y miro por la ventana, y ahí estaba Danny Glick con los ojos fijos en él a través del cristal, con la cara de una palidez sepulcral, los ojos desencajados y enrojecidos. Tenía los labios y el mentón embadurnados con alguna sustancia oscura, y cuando vio que Mark le miraba le sonrió, mostrando unos dientes horriblemente largos y agudos.

–Déjame entrar –susurró.

[...]

Claro. Uno tiene que invitarles a entrar, pensó Mark (King, 1993: 295-296).

Las dos escenas del pequeño Ralphie se presentan compositivamente del mismo modo: el ventanal flanqueado por las cortinas, el interior a oscuras y el exterior iluminado tenuemente por la niebla, con el vampiro visto desde el punto de vista de la víctima en la cama –al menos mientras permanece tras los cristales–, relativamente alejado. En la tercera secuencia el plano del ventanal es más abierto, de manera que se puedan apreciar la afición a los posters, carteles y figuras de monstruos clásicos que caracteriza al joven Mark, y el vampiro que aparece entre la niebla se vuelve a ver desde una cierta distancia; sin embargo, esta vez, alternados con planos de las reacciones de la víctima, se dará paso a desagradables primeros planos del rostro vampírico de Danny.

De modo distinto y con menos fuerza visual se resuelven estos momentos de la narración en la segunda versión televisiva de la novela de Stephen King –titulada sencillamente *Salem's Lot* y dirigida en 2004 por Mikael Salomon–: el ataque a Danny Glick (André de Vanny) por parte de su hermano Ralphie (Zac Richmond) acontece en el hospital, apareciendo el pequeño Ralphie, ya vampiro, tras las cortinas de plástico de la cama; en cuanto a la visita de Danny en forma vampírica al dormitorio de Mark Petrie (Dan Byrd), esta sí acontece con la ventana de por medio, pero más rápidamente y sin insistir como en la versión de Hooper en el espanto implícito –y fantástico– de ver una figura flotando tras los cristales. En cualquier caso, en las tres escenas de la versión de 1979 los amplios ventanales, con cristales suficientemente grandes y listones convenientemente estrechos, actúan como abertura, como grieta, entre el interior cotidiano y convencional de la vida ordinaria y un exterior invadido por lo sobrenatural. Es decir, son espacios en los que los límites entre lo posible y lo imposible se difuminan.

Por otro lado, hay que recordar que, en general y a nivel simbólico, esta abertura arquitectónica se relaciona con la luz y el paso de lo sobrenatural (Biedermaier, 1993: 474), especialmente en el ámbito de lo sagrado estudiado eminentemente por Rudolf Otto en *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (*Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, 1917) y *Ensayos sobre lo numinoso* (*Aufsätze das Numinose betreffend*, 1923). Para el teólogo alemán, a causa de un uso excesivamente traslaticio, el adjetivo “santo” resulta insuficiente para designar la manifestación de lo sagrado, por lo que propone el neologismo “numinoso” –a partir del latín “numen” (*nūmen*, *nūminis*, “voluntad de los dioses” o, tal y como lo define el propio Otto, “ente sobrenatural sin representación más exacta”; Otto, 2012: 221)–, que mantiene los aspectos de *mysterium tremendum* y fascinación inherentes a lo divino:

Inicialmente, el numen se hace presente en el alma con su ὄργη (ira), con su componente *tremendum*: luego, éste cede ante el *fascinans*. La mística antigua ofrece paralelos al respecto. También aquí, la ἐκπληξις (espanto) y la φρίκη (escalofrío, terror sagrado) proceden de la εποπτία (visión) y la ἔκστασις (éxtasis). Así lo describe Plutarco: “Primero extravíos y penosas divagaciones, así como ciertos avances peligrosos y frustrados en las tinieblas. Luego, antes de la consagración, todos los terrores, los estremecimientos y temblores, sudor y temerosa admiración...” (Otto, 2009: 85-86).

Así mismo Rudolf Otto entiende como medios de expresión artísticos propios de lo numinoso, entre otros, la categoría estética de lo sublime y en especial lo sublime que percibe en la arquitectura gótica: por ejemplo, en la torre

de la catedral de Ulm (Otto, 2012: 95). Las acepciones cotidianas de la palabra “sublime” remiten a algo “excelso”, “eminente”, “dotado de extremada nobleza, elegancia y gravedad”, mientras que el sentido habitual que se le da al término en Estética es el que deriva sobre todo del Romanticismo alemán y que Edmund Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757)*, define como:

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

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

Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra capacidad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza (Kant, 1990: 204).

Este sublime numinoso al que nos referimos es el que acontece en uno de los títulos fundacionales del cine de terror, *Nosferatu, una sinfonía del terror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, dir. F. W. Murnau, 1922)*, precisamente en el momento culminante de la muerte del vampiro junto a la ventana. En este film, cargado de tantos principios estéticos de ese periodo de entreguerras alemán en el que el Expresionismo se alza como abanderado contestatario, así como en su *remake* posterior, *Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht, dir. Werner Herzog, 1979)*, imbuido este en un retorno muy consciente al Romanticismo alemán, la escena del sacrificio de la bella protagonista (Greta Schröder en la primera versión e Isabelle Adjani en la segunda) para que el sol destructor de los no-muertos acabe con la maldición de Nosferatu (Max Schreck y Klaus Kinski, respectivamente) tiene lugar ante una ventana a través de la cual se dan cita todos los aspectos comentados [fig. 8 y fig. 9]: la fusión sublime entre



Fig. 8. *Nosferatu, una sinfonia del terror* (dir. F. W. Murnau, 1922).



Fig. 9. *Nosferatu, vampiro de la noche* (dir. Werner Herzog, 1979).

la belleza física y moral que representa ella y el horror que representa el monstruo, la gradación del *mysterium tremendum* –la ira, el espanto, el escalofrío, la visión y el éxtasis, reacciones que se pueden reseguir en los gestos de ambos protagonistas–, y, por fin, la fascinante aparición numinosa de la luz, natural y sobrenatural a un tiempo, a través de la ventana.

LA VENTANA ENTRE MUNDOS

Entendida como espacio de paso donde lo imposible se revela ominosamente posible, la ventana es un lugar desde donde se salta de una realidad a otra en un tránsito entre mundos que podemos designar como *intermundia* según el término en latín, pero que también tiene que ver con la *metakosmia* de los epicúreos –la morada de los dioses entre los mundos formados– e incluso con el *intermundum*, en el sentido que concede al término Samuel Taylor Coleridge en referencia al poeta que establece nuevas relaciones entre el pensamiento y lo real (Burwick, 1996: 37). Es en este punto donde estamos en condiciones de afirmar que la ventana –como también la puerta, que, aunque no es nuestro objeto de estudio en estas páginas, queda claramente ejemplificada en su dimensión *intermundia* en el relato de H. G. Wells *La puerta en el muro* (*The Door in the Wall*, 1911)– trasciende la concreción de una significación de género enmarcada en el horror y circunscrita, acotando aún más los márgenes, al mundo de los no-muertos bebedores de sangre, para devenir una de las imágenes privilegiadas de esa categoría mucho más amplia que es lo fantástico.

Dice Juan Eduardo Cirlot respecto a la ventana en su personalísimo *Diccionario de símbolos* (1968) que “Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y lontananza” (Cirlot, 2014: 462). Así, si la ventana es el espacio de lo posible y, por extensión, de lo imposible, tal y como vemos en nuestras anteriores referencias vampíricas, esta representación de lo fantástico se puede rastrear en interesantes ejemplos de las artes visuales en los que, sin necesidad de vampiros ni el marco de lo sobrenatural, se usa también la ventana como espacio de tránsito entre lo conocido y lo desconocido, lo que constituye un cierto substrato cultural que refuerza su poder visual. Para examinar esta cuestión, ni que sea con la concisión requerida en estas páginas, usamos como hilo conductor las tres ideas apuntadas por Cirlot: “penetración”, “posibilidad” y “lontananza”.

Así, ahondando un poco más en el aspecto fantástico de la imagen de la ventana, podemos volver a una de las escenas de *El misterio de Salem's Lot* comentadas y compararla con una obra del pintor academicista danés Carl Bloch. En *Después del baño: joven llamando a la ventana del pescador* (*I badetimen. En ung pige banker på vinduet i et fiskerhus*, 1884; Statens Museum for Kunst, Copenhague) [fig. 10] el espectador vuelve a situarse en el punto de vista del interior oscurecido por un exterior más iluminado, y con una figura que, fuera, toca el cristal con la punta de uno de sus dedos buscando comunicarse con alguien dentro de la cabaña. La pintura de Bloch está lejos de los condicionantes del género de vampiros, pero, en cambio, pese a no ser una pintura fantástica tampoco se encuentra en las antípodas de la categoría estética de lo fantástico. Aunque no existe ningún elemento en la tela que sugiera la penetración conflictiva de lo imposible, algo en la mirada entre expectante y asustada de la joven, contrastado con la determinación, si no urgencia, de su índice picando contra la ventana, sugieren muy sutilmente una situación de vaga extrañeza, de asistir a una escena quizá ilícita, o peligrosa, o, sencillamente, altamente inusual, que convoca una sensación de inquietud cercana a aquella que es condición de lo fantástico. Tal es el efecto y el poder de la imagen de una figura tratando de contactar con nosotros desde el otro lado del cristal: pudiendo resultar inquietante una imagen incluso en obras no fantásticas como esta –porque aquí no se da la condición de lo imposible–, cuando esa inquietud se asocia a lo fantástico –dándose entonces la condición de lo imposible–, no es extraño que este concepto de “penetración” de la ventana se convierta en uno de sus recursos visuales de primer orden.

En la pintura de Georg Friedrich Kersting *Caspar David Friedrich en su estudio* (*Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812; Alte Nationalgalerie, Berlín) [fig. 11], sin ser tampoco una obra que se pueda calificar como fantástica, es posible rastrear el segundo concepto que Cirlot atribuye a la dimensión sim-



Fig. 10. Carl Bloch, *Después del baño: joven llamando a la ventana del pescador* (1884; Statens Museum for Kunst, Copenhagen).

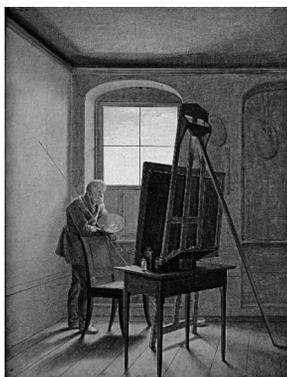


Fig. 11. Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich en su estudio* (1812; Alte Nationalgalerie, Berlín).



Fig. 12. Tiziano Vecellio, *La emperatriz Isabel de Portugal* (1548; Museo del Prado, Madrid).

bólica de la ventana: la “posibilidad”. En esta obra Kersting retrata al gran paisajista romántico Friedrich encerrado en su estudio, con el gran ventanal cegado en su parte inferior para permitir solo el paso de la luz por la parte de arriba, pero no una visión del exterior que distraería al artista de lo que presumiblemente es un paisaje en la tela que vemos de espaldas en el caballete; un paisaje que, obviamente, no forma parte de la realidad visible: “Cierra tu ojo físico para ver tu pintura primero con el ojo del espíritu”, recomienda Friedrich (“Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild”; Schulz: 1996, 91). Por lo tanto, tras la ventana a medio cerrar de esta pintura se encuentra esa inmensa “posibilidad” de la imaginación a la que alude Cirlot.

En el retrato *La emperatriz Isabel de Portugal* (1548; Museo del Prado, Madrid) [fig. 12], Tiziano Vecellio representa magistralmente esa “lontananza” a la que se refiere Cirlot, que es a un tiempo lejanía física y figurada: la bella esposa de Carlos I de España y V de Alemania además de hierática como corresponde a su majestad imperial, aparece tan distante como solo un difunto puede mostrarse —cuando Tiziano la retrata por deseo del emperador, que la echa en falta, ella lleva unos cuantos años muerta—, y con una ventana al lado con la cual no se relaciona, porque el paisaje y la vida que muestra ya le está vedado, debiendo permanecer en la semipenumbra del interior que la rodea.

Mediante estos tres ejemplos de arte no fantástico, por lo tanto, mostramos cómo iconográfica y simbólicamente la representación artística de la ventana

puede incluir esas características de “penetración”, “posibilidad” y “lontananza” que Cirlot le atribuye y que el arte fantástico aprovechará y llevará hasta sus últimas consecuencias a la hora de mostrar lo imposible.

CONCLUSIÓN: LO OTRO EN EL SENO DEL HOGAR

Mientras mi madre y aquellas ancianas murmuraban como cada tarde sus plegarias, me invadió un extraño presentimiento. Una de esas sutiles intuiciones que desasosiegan el alma y que el sentido común se esfuerza vanamente en rechazar. Era como si una amenaza desconocida estuviera acechando, y esa amenaza se cernía de manera inexplicable sobre todos nosotros, y, en particular, sobre mi hermana Beatriz.

Beatriz (dir. Gonzalo Suárez, 1976).

En el film de Gonzalo Suárez *Beatriz* (1976), inspirado en dos novelas cortas de Ramón del Valle-Inclán incluidas en *Jardín umbrío* (1920), “Beatriz” y “Mi hermana Antonia”, estas son las palabras del narrador mientras la cámara recorre de derecha a izquierda los rostros de diversas mujeres que rezan el Rosario junto al fuego en un misterioso pazo gallego. En paralelo a las últimas palabras, un primer plano del protagonista Juan (Óscar Martín) mirando atemorizado hacia una estrecha ventana, apenas una tronera abierta a la oscuridad de la noche y mostrada mediante una aproximación de la cámara a su negrura. Efectivamente, como se verá más adelante, de esa oscuridad surgirá el atractivo y a un tiempo perturbador Fray Ángel (Jorge Rivero), cuya presencia coincidirá con la posesión diabólica que padecerá la inocente hermana de Juan, la Beatriz (Sandra Mozarowsky) que da título a la película.

Como apuntábamos al inicio de este artículo, la relación inquietante e incluso ominosa entre lo exterior y lo interior se fundamenta en la tensión entre lo familiar –lo hogareño, lo cotidiano– y lo ajeno –extraño, exótico–, ya expuesta por Sigmund Freud en su ensayo “Lo siniestro” (“Das Unheimliche”, 1919), [v. Freud, 1988], pero también alude a otra fricción desasosegante: descubrir que, quizá, los muros del hogar no son tan infranqueables y seguros como pensábamos, y no porque lo Otro que está fuera sea suficientemente fuerte como para entrar –o suficiente y perversamente seductor como para ganarse la entrada, como veíamos con los vampiros–, sino porque ya forma parte de lo que está en el interior.

Es decir, lo Otro también es nosotros, como se insinúa perversamente en la ya comentada narración “La familia del Vourdalak”. Esta será la tensión presente en trabajos del artista olotense Carles Congost como *A.M.E.R.I.C.A.* y

Tonight's the Night (ambos de 2003), cuyo salón compartido –que recuerda sospechosamente a la que se considera primera imagen del Pop Art, el collage de Richard Hamilton ¿*Pero qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* (*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956)– cuenta con unos ventanales que entroncan con series tan distintas como *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, 1990 y 2017) o *Stranger Things* (Matt y Ross Duffer, desde 2016) en su insistente presencia liminar y metafórica. El horror exterior ya está dentro: la aburguesada y esperpéntica madre de *Tonight's the Night* (Marta Carrasco) lo sabrá cuando, advirtiéndole a su hija (Macarena Gómez) de los peligros de salir de noche, descubra que la joven es una terrorífica vampiresa.

Sea en una pieza en vídeo tan “lyncheana” como *Tonight's the Night* de Carles Congost, o bien en los extraños cuadros de Odilon Redon *El ojo de amapola* (*L'Œil au pavot*, 1892; Musée d'Orsay, París) y de René Magritte *El mes de la cosecha* (*Le mois des vendanges*, 1959; col. Claude Hersaint, París) –en el primero, tras la ventana, un ojo escindido de cualquier atisbo de cuerpo nos observa, y en el segundo, al otro lado del ventanal, nos sonríen una legión de clónicos hombres trajeados–, queda patente que la ventana es una de las estrategias visuales clave para la representación de lo imposible en la categoría estética del arte fantástico, aunque también se apoya en mecanismos propios de otras categorías, como el sublime o lo siniestro, y siempre como metáfora de un miedo a lo Otro que acaba penetrando en el hogar, quizá, porque, para horror del espectador, nunca ha estado fuera. He ahí la fuerza de lo fantástico, su capacidad para poner en crisis eso que llamamos “realidad”.

BIBLIOGRAFÍA

- BIEDERMANN, H. (1993): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós.
- BUNSON, M. (1993): *The Vampire Encyclopedia*, Nueva York, Crown Publishers.
- BURKE, E. (1995): *De lo sublime y de lo bello*, Barcelona, Altaya.
- BURWICK, F. (1996): *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- CALMET, A. (2009): *Tratado sobre los Vampiros*, Madrid, Reino de Cordelia.
- CAVAFIS, C. P. (1994): *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial.
- CIRLOT, J. E. (2014): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- FREUD, S. (1988): “Lo ominoso”, en: *Obras completas* (vol. XVII), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 215-251.
- HARPUR, P. (2007): *Realidad daimónica*, Vilaur, Ediciones Atalanta.
- HOMERO (2004): *Odisea* (versión de Carlos GARCÍA GUAL), Madrid, Alianza Editorial.

- KANT, I. (1990): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- KING, S. (1993): *El misterio de Salem's Lot*, Barcelona, Orbis-Fabri.
- OTTO, R. (2009): *Ensayos sobre lo numinoso*, Madrid, Trotta.
- OTTO, R. (2012): *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial.
- QUINTANA, À. (2003): *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado.
- ROAS, D. (2010): "Tópicos", en: *Distorsiones*, Madrid, Páginas de Espuma, 169-170.
- ROAS, D. (2011): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma.
- SCHLOZMAN, S. (2011, 15 de noviembre): "The Shared Experience of a Good Scare; Revisiting Stephen King's Salem's Lot" (web log), *Psychology Today*; recuperado de <https://www.psychologytoday.com/blog/grand-rounds/201111/the-shared-experience-good-scare-revisiting-stephen-kings-salems-lot>
- SCHULZ, G. (1996): *Romantik: Geschichte und Begriff*, Múnich, C. H. Beck.
- SCHURIAN, W. (2006): *Arte fantástico*, Colonia, Taschen.
- SOURIAU, É. (ed., 1998): *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal.
- TODOROV, T. (2009): *Introducción a la literatura fantástica*, Méjico D. F., Ediciones Coyoacán.
- TOLSTÓI, A. K. (1996): "La familia del Vourdalak", en: PERALES, A., (ed.) *No todos los vampiros chupan sangre: 16 relatos de 16 maestros de la literatura universal*, Barcelona, Acervo, 225-253.
- VAX, L. (1973): *Arte y literatura fantásticas*, Barcelona, Eudeba / Lectores.