

LO FANTÁSTICO Y EL HUMOR EN LAS CARICATURAS DE BOLIGÁN

CARMEN VITALIANA VIDAURRE ARENAS
Universidad de Guadalajara
maga2315@hotmail.com

Recibido: 28-12-2017

Aceptado: 28-04-2018



RESUMEN

A la luz de diversas propuestas teóricas, estudiamos algunas caricaturas de Ángel Boligán, contenidas en el libro *El amor y otras mentiras* (2016). Le damos prioridad al componente menos tratado al abordar la caricatura, y tratamos el humor como un elemento de estudio, en el análisis de lo fantástico. Los resultados permiten constatar la importancia que tienen los códigos culturales en la captación de efectos fantásticos y humorísticos, comprobar la operatividad de algunas consideraciones metodológicas, identificar puntos de contacto entre los dos conceptos, y ahondar en el conocimiento del trabajo de un artista que cuenta con un destacado reconocimiento internacional.¹

PALABRAS CLAVE: Ángel Boligán, recursos de lo fantástico, caricatura, análisis visual, humor gráfico.

Abstract

In light of various theoretical proposals, we analyze some Angel Boligán's cartoons from the book *Love and Other Lies* (2016), to identify the way in which they fit or are distanced from definitions of the fantastic. We also analyze some resources that the graphic artist uses to propitiate humorous and fantastic effects. Our study allows us to

¹ Las repetidas violaciones a los derechos del autor, en diversos contextos, han hecho imposible la reproducción de sus obras gráficas aquí. Algunas de las imágenes estudiadas se pueden consultar en la *web* oficial del artista.

verify the importance of interpretive cultural codes in the capture of fantastic and humorous effects, to check the operation and limits of some methodological considerations, to identify points of contact between humor and fantasy, but, above all, to further knowledge of the work of an artist who has outstanding international recognition.

KEYWORDS: Ángel Boligán, fantastic resources, cartoons, visual analysis, graphic humor.



Baudelaire distingue dos tipos de obras de gráfica periodística, a las que llama caricaturas:² «Unas sólo tienen la vigencia del hecho que representan. Tienen (...) derecho a la atención del historiador, el arqueólogo (...) el filósofo, deben ocupar su lugar en los archivos nacionales (...); las otras, (...), contienen un elemento misterioso y duradero (...) que despierta la atención de los artistas» (Baudelaire, 1988 [1855]: 16). El poeta no precisa más las diferencias entre una gráfica relacionada con lo informativo y la opinión, y otra que, difundida en las mismas publicaciones, atrae la atención de los artistas, sólo sugiere componentes creativos que identifica con la belleza y lo grotesco.

Dos de esos componentes, el humor y lo fantástico, se destacan en relación con el trabajo de un ilustrador nacido en Cuba, Ángel Boligán,³ y considerar desde la perspectiva analítica estos elementos nos obliga a ofrecer caracterizaciones de conceptos, por lo que antes de abordar sus obras, debemos enfatizar que las definiciones del humor y lo fantástico, por más objetivas y científicas que se pretendan, están determinadas por un contexto sociocultural, una época, una historia y una ideología, que condicionan la forma en que los concebimos, la manera en que los percibimos y les damos sentido.

Para Irleamar Chiampi —según Andreas Kurz: «el concepto de una *verosimilitud* de lo inusitado y milagroso (...) diferencia el realismo mágico y lo real maravilloso de lo fantástico» (Kurz, 2014: 91);⁴ sin embargo, para los

2 Contemporáneamente se siguen identificando humor gráfico y caricatura, para Abreu (2001) no tiene sentido diferenciar entre el dibujo humorístico y la caricatura ni por su estructura, ni por sus propósitos.

3 Ángel Boligán nació en 1965 en La Habana, donde se graduó en Artes Plásticas (1987). Cultiva todas las ramas del humor gráfico. Ha obtenido 172 premios y menciones nacionales e internacionales. Reside en México desde 1992, donde ha colaborado en diversas publicaciones (*El Universal*, *El Chamuco*, *Foreign affairs Latinoamérica*, etc.).

4 La lectura de la obra de Chiampi que ofrece Kurz es esquemática, aunque permite contrastar concepciones. Chiampi argumenta la pertinencia de la denominación «lo real maravilloso», señala una serie de elementos que distinguen lo «real maravilloso», lo maravilloso «puro» y lo fantástico (Chiampi, 1983:

receptores de una época en la que dominara el pensamiento religioso, no sería necesario presentar de modo verosímil lo milagroso o inusitado, pues ambos se concebirían como realidades de un mundo que es obra y prodigio divinos. Por ello, Martha J. Nandorfy (1991) y David Roas (2009), entre otros autores, destacan la importancia que ha tenido en las definiciones de lo fantástico, lo que por oposición se concibe como real o representación de lo real.

Lo fantástico se ha contrapuesto no sólo a lo realista, también a lo que obedece las leyes naturales, lo verdadero, racional, posible, objetivo, lógico, no siniestro, no perturbador, habitual, no incierto, no ilusorio y normal. En ocasiones se combinan varios de estos conceptos (cargados de subjetividad)⁵ en enfoques teóricos que han servido para separar obras colindantes o afines,⁶ consideradas parte de los subgéneros de lo fantástico por muchos autores (Herrero, 2016; Švandová, 2014; Lomeña, 2013; Castro, 2003, etc.), e incluso hay estudiosos que conciben lo fantástico como un fenómeno transgenérico.

Pese a todo, algunas de las definiciones resultan operativas, en todo o en parte, y brindan apoyo a estudios que buscan ir más allá de lo meramente taxonómico.

Los marcos teóricos se han enfocado a la literatura narrativa; a pesar que ya Giambattista Vico habían observado la estrecha relación que puede existir entre lo poético y lo fantástico,⁷ y numerosas imágenes han ofrecido representaciones de realidades distorsionadas, quiméricas, desrealizadas, que suponen la trasgresión a nociones de lo real (como la desnaturalización del color, uso de símiles y metáforas visuales no analógicas, geometrización, distorsión o síntesis de la figura, hibridación de formas, etc.), en obras que mezclan convenciones realistas con otras que las ponen en crisis. Sin embargo, Louis Vax (1960) había ya considerado la existencia de lo fantástico en la pintura y la escultura, sin incluir la fotografía, el cine, la novela gráfica, el teatro,

71) y añade: «lo fantástico y el realismo mágico comparten muchos rasgos, como la problematización de la racionalidad, (...), el juego verbal para obtener la credibilidad del lector y (...), comparten los mismos motivos utilizados (...) apariciones, demonios, metamorfosis, desórdenes de la causalidad, del espacio y del tiempo, etc.» (Chiampi, 1983: 62-63). La autora se basa en casos de estudio y realiza una evaluación extensa sobre el estado de la cuestión.

5 «a pesar de los múltiples intentos de notables eruditos por definir, acotar y, muchas veces, simplificar lo fantástico, este género sigue siendo dominado por la incertidumbre y, sobre todo, por la paradoja» (Bautista, 2016: 7).

6 La ciencia ficción y la ficción científica, la narración feérica, mitológica, sobrenatural, de terror, de lo grotesco y lo esperpéntico, épica-legendaria, esotérica, etc. Términos que los teóricos de la taxonomía narrativa han empleado y separado de lo fantástico, con variados argumentos.

7 Vico considera que los modos metafóricos de expresión poética se caracterizan por derivar de un imaginario fantástico «no sujeto a la lógica de la razón sino a la propia lógica interna de la creatividad...» (Sevilla, 1988: 144). Pero, los modos metafóricos de expresión también pueden corresponder a la «lógica de la razón», y la lógica interna de la creatividad no excluye una estrecha relación con las ideologías y cultura de cada contexto de producción artística.

y sin ofrecer una definición, pues hablaría sólo de lo que consideraba fronteras de lo fantástico.

Claudio Paolini (2016), David Roas (2001, 2009) y Andreea Iliescu (2006), ofrecen panoramas sobre las propuestas teóricas más difundidas, de una manera menos esquemática que la que aquí nos vemos obligados a utilizar.

Nuestro enfoque, aunque puede resultar afín a planteamientos formulados (o recuperados) por ciertos autores (Irène Bessière, María Barrenechea, Lucio Lugnani o David Roas), difiere en otros puntos. Además, se aplica a obras visuales contemporáneas que co-participan de signos verbales: sus títulos, los cuales funcionan como lemas o leyendas, con los propósitos que tales elementos desempeñan en relación con la imagen a la que acompañan.⁸

Por lo que respecta a lo humorístico, para Henri Bergson (1985 [1900]) la risa que deriva de lo cómico, sólo puede proceder de la inteligencia, exige la complicidad con el grupo y tiene siempre una significación social; sin embargo, como observaba Baudelaire (1988 [1855]), hay contextos en los que lo humorístico y la risa no se asociaron a la inteligencia, pues se vinculaban a la tontería, frivolidad y a lo demoníaco.

Las perspectivas opuestas sobre lo humorístico han sido conflictivas en varias épocas, por ello, Umberto Eco (1983), en *El nombre de la rosa* —que para Montero (1986) abruma por su erudición cuando diserta sobre las opiniones antiguas acerca de la risa— hace que un anciano monje benedictino condene el humor y la risa, los considere próximos a la corrupción; al mismo tiempo que un fraile franciscano los encuentra edificantes y propicios al estímulo de la imaginación, recurso de santos, medicina que cura diversas afecciones, entre ellas la melancolía. A lo que el autor añade los comentarios de otros personajes, quienes citando a las autoridades hablan de los chistes y los juegos de palabras como medios de descubrimiento, y de la risa como vehículo de la verdad. En esa obra de Eco, el protagonista descubrirá, en los folios de un salterio y un libro de horas, la ilustración de un «mundo al revés» y de un universo de figuras singulares⁹ que surgen de tradiciones culturales específicas, que lo mueven a la admiración y la risa. Las imágenes se presentan ahí como medio de creación de universos fantásticos transgresores, y a la vez portadoras de concepciones humorísticas que generan un placer lúdico, que im-

8 Suelen orientar la interpretación, pero también pueden crear contraste, redundar, ampliar o precisar el sentido.

9 «Como estableció Roger Bozzetto (2001), lo fantástico es el terreno donde se cultivan por excelencia diversas formas de alienación y espacios de transgresión: trastornos incontrolables, mundos posibles, fusión y confusión de lo real y lo onírico, criaturas demoníacas, monstruosas, amenazantes» (Bautista, 2016: 8).

plica una visión irreverente y subversiva de cierto orden social y creencias, de prácticas humanas y formas de representación. Se trata de imágenes que corresponden a una cultura medieval.¹⁰

En *El amor y otras mentiras* (Boligán, 2016), las casi 130 obras que ilustran los títulos de cada trabajo gráfico, cumplen con un propósito —humorístico, crítico, imaginativo— similar al de esas miniaturas iluminadas, y se trata de imágenes en las que el conocimiento del contexto socio-histórico, de cierto tipo de prácticas sociales y elementos culturales, suponen elementos extra-textuales necesarios para la comprensión del humor y lo fantástico.

En la cultura contemporánea, las representaciones de la realidad se han visto afectadas por propuestas de vanguardia y las nociones de *mimesis* han sido relativizadas o subvertidas en múltiples ocasiones. Se trata de un contexto en el que perviven elementos de diversas épocas y lugares, y los conflictos ideológicos y sociales tienen sus propias características. Lo cual es relevante cuando buscamos precisar los elementos fantásticos que en las imágenes tienen lugar, pues, como ha señalado Barrenechea al referirse a la literatura fantástica, en ésta es fundamental la necesidad de contar con un marco que delimite lo que ocurre en una situación histórico-social: «Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son suyos (contexto extratextual). Pero además [el autor] inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual)» (Barrenechea, 1996: 30).

Lo señalado se aplica también a lo humorístico que, como lo fantástico, constituye un fenómeno cognitivo y sociocultural, «cuya expresión e interpretación implican la configuración de una intrincada red de niveles operacionales» (Vivanco-Zenteno, 1997: 338) y el dominio de aspectos que forman parte de los antecedentes e implícitos del marco específico de lo humorístico.

En *El amor y otras mentiras* (2016) se han reunido trabajos gráficos en torno a las parejas y sus géneros, se trata de ilustraciones no secuenciales que implican su propia anécdota cada una. Aunque son obras figurativas, el estilo se aleja de las convenciones realistas. Se parte de referentes reconocibles, se representan figuras identificables, derivadas del contexto con el cual los potenciales receptores están familiarizados, y que los signos visuales «imitan»,

10 Probablemente, imágenes secuenciales, como las que analiza Roberto Bartual (2017), pero también de imágenes aisladas, que expresan gráficamente informaciones relevantes para la comprensión de la fantasía y la subversión paródica que contienen y, en ocasiones, para la comprensión de acciones que presuponen otras previas o consecuentes, narrando de este modo. Pero igualmente, de imágenes que son meramente descriptivas, y no por ello simplemente yuxtapuestas a las episódicas, como suele ocurrir en este tipo de obras.

pero también modifican notablemente, mediante recursos de intensificación o exageración, como la hipérbole (caricaturas), lo que implica diversos niveles de ficcionalidad, en ocasiones centrada en lo fantástico.

La ficcionalidad fantástica se logra, por ejemplo, mediante equiparaciones, asimilaciones e identificaciones arbitrarias, entre formas y figuras distantes, morfológica o semánticamente. Así, en «Mujer enamorada» (Bolígán, 2016: 11), una jaula de aves ha adoptado la forma anatómica de un corazón, y un personaje femenino se encuentra en el lugar que correspondería a un ave enjaulada. La ilustración no se limita a describir al personaje, una situación y un lugar, con economía de trazos, representa acciones específicas, pues el personaje femenino, en lugar de simplemente permanecer de pie sobre un soporte para aves, se columpia evocando la escena pintada por Fragonard (en 1767). Las acciones y situaciones previas a la ilustrada se presuponen (ella está en una jaula, por lo que entró por sí misma o la metió alguien, se enamoró de quien debió conocer previamente, su posición en el columpio supone un vaivén, etc.). La ilustración involucra un micro-relato¹¹ del que sólo se ha hecho explícito un fragmento, al que contribuye el título que orienta la lectura. Se muestra el gozo que el personaje enjaulado experimenta, mediante un lenguaje visual en el que se emplean el símil y la metáfora, pues el personaje es equiparado con un ave en una jaula identificada como un corazón. Lo fantástico deriva aquí del conflicto que la obra plantea y el receptor resuelve, entre la representación realista de una mujer enamorada y una representación visual que hace uso de recursos metafórico-figurativos para comentar lo que ese estado emocional significa para el personaje, creando un universo visual que no obedece las «leyes naturales» y violenta la representación realista, al mismo tiempo que propicia la sonrisa del receptor. Además, la obra propone una reinterpretación del intertexto pictórico al que refiere, al eliminar las figuras de los personajes masculinos presentes en el lienzo de Fragonard, modificar el escenario y vestuario, los rasgos fisonómicos y somáticos, indicándonos otra temporalidad y excluyendo ciertos contenidos de la obra recuperada. El cromatismo reducido es empleado eficientemente, pues el rojo del vestido de la protagonista connota el sentimiento que se le atribuye. El humor y lo fantástico son aquí efectos¹² provocados por la combinatoria de signos, pero también por «la paradoja, el choque de una realidad y el procedimiento con el que se aborda» (Spang, 1986: 290), que desde la perspectiva semiótica

11 Extrapolamos el concepto de microrrelato, empleado en literatura (Álamo, 2010: 161-180), para referirnos a la breve narración contenida en una imagen que representa acciones e implica con sus elementos visuales otras acciones previas y/o posteriores, y no se limita a describir personajes, lugares y objetos, por lo que se trata de una imagen narrativa.

12 Para Bautista, «Lo fantástico se ubica, por tanto, en el ámbito del efecto producido» (2016: 8).

de Kurt Spang (1989) constituye una estructura básica propia del chiste, y que para Bessière —citada por Bautista (2016: 9)—, es la base de lo fantástico.

Si el microrrelato visual anterior no corresponde a lo que Todorov considera fantástico, porque —entre otros puntos—, él excluye lo poético de lo fantástico (1987: 29); el relato gráfico de la ilustración titulada «Fantasmas» se ajusta a lo que Todorov señala como característico del género fantástico, pues se orienta al lector a considerar el texto como representación de personajes reales, y a vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural de los «acontecimientos evocados» (Todorov, 1987: 30).

En «Fantasmas» (Boligán, 2016: 36) se ofrece una vista urbana, en la que tiene lugar una escena nocturna, protagonizada por un hombre que camina por el centro del arroyo adoquinado de una calle. El personaje vestido de claro, lleva sombrero y una botella en la mano izquierda, al mismo tiempo que extiende su brazo derecho en un gesto similar al que se haría al descansar el brazo sobre los hombros de otra persona. Pero, el personaje, aparentemente, camina solo por esa calle cuya morfología se curva hacia el fondo de la imagen, donde podemos observar algunas fachadas de casas iluminadas por un farol y la entrada a un bar, del que sale un claro de luz, mientras en el último plano se ven los cuernos de la luna en el cielo. Delante del hombre se proyecta sobre el piso la sombra de dos figuras que caminarían juntas, una de ellas corresponde al hombre, la otra a una figura femenina que tendría que caminar al lado de quien extiende su brazo como si se apoyara en un ser invisible.

En la obra descrita, se coloca al lector ante una ilustración que puede ser interpretada como la representación de un hombre caminando durante la noche, después de salir de un bar con una botella de licor en la mano. Sin embargo, el acontecimiento representado plantea una ambigüedad derivada del gesto somático del hombre y de las sombras proyectadas, pues el lector puede interpretar que la imagen describe la alucinación causada por el estado de ebriedad del protagonista (próximo al bar y con una botella en la mano), pero también puede interpretarla como un «hecho sobrenatural» y suponer que el hombre camina abrazando a un fantasma, cuyo cuerpo no es visible, sino por la sombra que proyecta. La ambigüedad subsiste, pues aunque un receptor pueda decidirse por una lectura, la obra faculta la doble lectura, y no se transforma en lo que Todorov considera «género maravilloso» (cuando la obra se inclina por una explicación sobrenatural), ni corresponde al «género de lo extraño» (cuando se inclina por una explicación no sobrenatural).

Aunque la definición de Todorov reduce lo fantástico a lo sobrenatural, excluyendo otras posibilidades, algunas de sus consideraciones son aplicables

a obras contemporáneas (la anterior, por ejemplo). Pero, debemos destacar que Todorov no considera lo fantástico como una categoría, ni reconocer que se trata de un efecto generado por los signos (como señala Bautista, 2016: 8), efecto que puede figurar junto a otros modos de representación (realistas) en un texto. No llega a concebir lo fantástico como elemento que puede localizarse en obras que ha diferenciado del «género fantástico»,¹³ ni conceptualiza lo fantástico como un recurso que puede presentarse en diversos niveles de una obra (semántico, en la cadena de acciones, los personajes, el cronotopo, etc.) o sólo en alguno. Recurso que se caracteriza por una semántica que subvierte y se contrasta con lo que en determinada cultura se acepta como integrado a las convenciones de representación y concepción de lo real, noción cultural cambiante, ya que, desde una perspectiva pragmática, un contexto en el que gnomos, dioses o delirios, se concibieran como imposibilidades absolutas en la «realidad» (que es una construcción cultural), las obras que involucraran tales elementos serían interpretadas como ficciones no realistas; pero no ocurriría lo mismo para un receptor y contexto en que no se aplicara tales paradigmas.

Uno de los problemas que plantea la propuesta de Todorov, es que no considera la diferencia entre los códigos culturales¹⁴ vigentes en el contexto de producción de una obra, y los códigos culturales interpretativos¹⁵ que emplea el receptor, pues esto es lo que determina que una obra creada sin intención fantástica (las crónicas de descubrimiento y conquista de América, ciertas teorías científicas o religiosas, etc.), pueda llegar a ser interpretada como fantástica, maravillosa, de sucesos extraños, incluso humorística, para ciertos receptores. Además, olvida que, como todo género, el que teóricamente busca definir, está sujeto a cambios histórico-sociales que involucran transformaciones.

Sin embargo, Todorov está consciente que sus formulaciones son susceptibles de refutación, enmienda o ampliación, y sus consideraciones han propiciado otras reflexiones. Así, Bessière (1974) va a criticar las formulaciones

13 «lo fantástico incluye también lo maravilloso, lo mitológico-legendario, lo numinoso, y alimenta nuestra imaginación con mundos posibles (...) lo fantástico no puede reducirse a un simple género, porque existen sobradas evidencias de irrupciones de elementos fantásticos en otros géneros» (Bautista, 2016: 9).

14 Los códigos culturales son el conjunto de normas y convenciones, tácitas y expresas, que regulan comportamientos y funciones culturales, como las formas de representación, simbolización, las creencias, interpretaciones, etc., que se producen en los marcos específicos de cada cultura, desarrollada en un tiempo y lugar específicos (Schnaith, 1988: 27-29). Son compartidos entre los miembros de una comunidad. Para Marvin Harris (2011), no siempre son conscientes y funcionan a modo de estructuras profundas. El término también ha sido utilizado, con otras connotaciones, significados y propósitos, por Corner (1986), Clotaire Rapaille (2007), Alfonso Moisés (2013), etc.

15 Nos estamos refiriendo a las normas que el receptor aplica para darle sentido a los signos y a los sistemas de signos, normas que ha aprendido a lo largo de su vida en los diversos entornos de socialización.

de lo fantástico que lo reducen a una vacilación, porque excluyen toda referencia al contenido semántico e ignoran su raigambre cultural, pero también aquellas que lo consideran como serie temática, o que disuelven el concepto en una narratología que expresa el subconsciente. Considera que lo fantástico revela las metamorfosis culturales de la razón y el imaginario colectivo, estructurándose por contraste y tensión de elementos con implicaciones heterogéneas, pues está organizado por una dialéctica de efectos de realidad y «desrealización», que utiliza marcos socioculturales que definen por igual los campos de lo natural y lo sobrenatural, lo habitual y lo extraño, para organizar la confrontación de elementos relativos a fenómenos que no escapan a variaciones conceptuales históricas. Anota que lo fantástico se distingue por la yuxtaposición y contradicciones de diversos verosímiles, vacilaciones y fracturas de convenciones colectivas de representación y conceptualización de lo real, que son sometidas a examen, y destaca que lo fantástico se nutre también de lo cotidiano, para subrayar sus disparidades, porque busca evidenciar que los campos de lo natural y sobrenatural son concepciones arbitrarias.

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

Esas consideraciones resultan pertinentes al estudiar otros trabajos de Boligán: «La timidez» (2016: 40) y «Recuerdos» (2016: 56), pues aquí no se involucra lo alucinatorio, ni lo sobrenatural, sino dos visiones contrastadas: una externa que observa a los personajes como testigo, visión «objetiva» del acontecimiento; y la otra focalizada en la interioridad de los personajes, que se expresa mediante imágenes que crean un «mundo» en el que las sombras actúan autónomas de quien las produce, violentando los límites de lo «real», pues: las sombras de una pareja de personajes que caminan en paralelo, se abrazan, «materializando» su deseo reprimido; y sobre un prado, la sombra de un hombre es acompañada por una sombra femenina sentada a su lado y las sombras de niños jugando, cerca de donde en una banca se sienta un hombre cabizbajo y solitario. Varios fenómenos tienen lugar aquí, por una parte es posible que el receptor perciba los elementos que violenta las normas de funcionamiento de lo objetivo, como elementos poéticos a través de los cuales se

expresa el plano emocional interior de los personajes, reconociendo tales elementos como ajenos a la realidad perceptible en un contexto extratextual, y que, pese a esto, los perciba como signos portadores de verdad, al mismo tiempo que identifique con lo meramente aparente-exterior las figuras que representan la perspectiva objetiva. En este caso, lo que es verdadero y auténtico estaría en las figuras que responden a una lógica que altera o «pervierte» lo objetivo, y que la imagen hace visible valiéndose de representaciones que se alejan del realismo visual e introducen el fenómeno no «natural» (sombras «autónomas»). Nos enfrentaríamos a una interpretación en la que lo objetivo se presenta como connotado por la apariencia; en tanto lo subjetivo queda connotado por lo verdadero, y ambos involucran su propia verosimilitud. Otra lectura sería la que considerara igualmente verdaderos los dos puntos de vista y los dos acontecimientos representados en contraste, uno desde una perspectiva externa (figuras) y el otro focalizado en la interioridad de los personajes (sombras). En este caso, se estarían integrando normas no naturales, no realistas, a lo real y verdadero, ampliando su caracterización, al ver como complementarios lo objetivo y lo subjetivo, lo «real» y lo «irreal». En los dos casos, las lecturas están fracturando la concepción que excluye lo subjetivo de lo que se considera real y verdadero, y que concibe lo subjetivo como distorsión de lo real. De este modo, las imágenes corresponden a lo que Bessière señala como fantástico, en tanto implica una evocación y una alteración de lo que se considera real. Sin embargo, aquí los verosímiles antinómicos no pierden validez, no se anulan, siendo cualquiera de ellos verosímiles, pero aceptar sólo uno significaría excluir algunos elementos presentes en el universo representado. También podría hacerse otra lectura de las imágenes, en la que lo subjetivo se identifique con lo ilusorio y falso, que se contrasta con lo real-verdadero, sin cuestionarlo, dando una lectura realista. Esto evidencia la importancia de la interpretación, en el proceso de percepción de lo fantástico.

David Roas, partiendo de la lectura analítica de destacados teóricos, ha señalado:

lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre (...), sino la inexplicabilidad del fenómeno (...) [que] no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica, conviene insistir en ello, mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual (Roas, 2009: 103).

Esta concepción de lo fantástico nos permite reflexionar sobre otros aspectos: las características de las obras y los límites que las interpretaciones les imponen.

En «Los girasoles de Van Gogh» (Boligán, 2016: 49), se introduce un hecho anómalo en un contexto realista, pues se muestran a dos personajes en el interior de una sala de exposición, la figura femenina mira el *Autorretrato con la oreja cortada* (1889) de Vincent van Gogh, mientras próximo a ella un personaje masculino, de tres cuartos de frente, muestra su brazo derecho en gesto de estar a punto de tocar el hombro de la joven y oculta tras de sí un ramo de girasoles, en un plano posterior puede verse sobre el muro, una de las versiones de *Los girasoles* (1888) de Van Gogh, en la que es visible que algunas de las flores han sido retiradas desordenadamente, lo que permite suponer que las flores que el personaje está a punto de ofrecer a la chica fueron tomadas (robadas) del lienzo expuesto en la sala.

En la escena visual, el artista gráfico ha creado un marco familiar: la asistencia a una sala exhibición, que implica un receptor para quien lo representado corresponde a su idea de realidad extratextual, y en la que «irrumpe lo imposible, que supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual» (Roas, 2009: 104), desde los propios códigos del potencial receptor. De modo que, «la experiencia colectiva de la realidad mediatiza la respuesta del lector y percibimos la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real» (Roas, 2009: 106), involucrando una serie de presupuestos («regularidades» o «certidumbres preconstruidas»; Roas, 2006) mediante las cuales codificamos lo posible y lo imposible.

Hasta aquí podríamos considerar que la ilustración corresponde a lo que Roas caracteriza como texto fantástico. Sin embargo, Roas considera también —recuperando lo señalado por Reisz (2001)—, que en lo fantástico es necesario el cuestionamiento de la coexistencia entre lo posible y lo imposible dentro del texto, no sólo respecto a lo extratextual (Roas, 2009: 106), añadiendo que la auto-referencialidad impide esto, porque obliga al receptor a reconocer la obra como mera ficción, por lo que no se problematizan los códigos cognitivos y hermenéuticos del receptor, en tanto no se presentan lo real y lo irreal como inarmónicos divergentes (Roas, 2009: 112).¹⁶ Pero, veamos la forma en que la auto-referencialidad funciona en esta obra de Boligán.

¹⁶ De manera que el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, que Todorov analiza como relato fantástico, no podría incluirse en el género, según esta afirmación de Roas, pues la obra se presenta desde su título como texto auto-referencial, en la modalidad de texto impostado.

En la ilustración se hace manifiesta una modalidad de autorreferencialidad metatextual (o metaficcional), que ya habían practicado los artistas renacentistas y barrocos frecuentemente, al incluir el cuadro dentro del cuadro. Modalidad que no siempre implicaba reconocer el lienzo como mera ficción, también podía contribuir al efecto de realismo, y al incluir la «puesta en abismo» se podía llegar a plantear la ficcionalidad del propio contexto extratextual del receptor, que mediante el efecto inclusivo, de ser observador de un lienzo en el que se incluía otro, podía percibir vulnerados los límites entre lo intra y lo extratextual.

Alba Romano, al estudiar la metaficción en la sátira de Juvenal, observará las variadas funciones de la metaficción, que «no está divorciada de la realidad sino centralmente preocupada con la manera en que lo real es presentado» (Romano, 1998:90), y ofrece indicios de la consciencia que el autor tiene del recurso ilusorio del que se vale, pero también propone al lector esa misma toma de consciencia, y: «no destruye necesariamente la ilusión ficcional, sino obliga a reflexionar sobre la naturaleza de esa ilusión y nuestra complicidad en su lectura» (1998: 90). Es decir, la auto-referencialidad metatextual no siempre elimina las tensiones perceptibles entre efectos de realismo y de ficcionalidad representadas y reconocidas, ni anula la problematización de los códigos cognitivos y hermenéuticos del lector, ejemplo de ello lo ofrecen obras como *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez, *Huyendo de la crítica* (1874) de Pere Borrell, *La reproduction interdite* (1937) de René Magritte o *Tango* (1998) de Carlos Saura, que denuncian y se valen del ilusionismo para crear efectos de realidad.

En «Los girasoles de Van Gogh» figuran dos reproducciones de lienzos del pintor holandés, que manifiestan atención a la fidelidad con respecto al modelo (las paletas de colores, texturas visuales, líneas). La «literalidad» se mantiene como un fondo que sirve para construir un relato con una poética diferente y con una intencionalidad y un sentido distintos a los de las obras previas. El intertexto-cita e intertexto con variantes se nos representan en una escena en la que aparentemente se borran los límites entre realidad representada y la ficción visual, al hacer que el personaje que asiste a una exposición robe los girasoles del lienzo y se los ofrezca a otra asistente, sin que en la obra se ofrezca explicación del fenómeno anómalo representado. El receptor se ve obligado a reconocer que, si identifica la obra como representación realista, el personaje de la obra gráfica violenta las leyes de la realidad extratextual, al retirar flores de un lienzo en el que figura la representación de un jarrón con girasoles. Por el contrario, si reconoce la obra como artificio visual, cuya lógica es distinta a la lógica de la realidad, en ella irrumpe un hecho en el que se

aplican las leyes de la realidad a una imagen pictórica, en la que la pintura de un jarrón con girasoles funciona como funcionaría un jarrón con flores en la realidad, y no como la pintura de un jarrón.

Lo anterior significa que, al mismo tiempo que hay un borrado de límites entre realidad y ficción, también se hacen evidentes esos límites. Esto tiene como consecuencia que el espectador sea invitado a reflexionar sobre la artificialidad e irrealidad que involucra la imagen, llevándolo a cuestionar el hábito interpretativo que lleva a confundir lo real y su representación visual, pues en la escena un personaje hace uso de la imagen pictórica como si ésta correspondiera totalmente a un jarrón, aunque es evidente que se trata de una pintura. Al mismo tiempo, la obra posibilita una reflexión sobre la percepción visual en general y una reflexión sobre la presencia de la realidad extratextual en una obra de ficción. Lo más interesante de este complejo fenómeno es que lejos de producir angustia, invita a la sonrisa, no porque se parodie la obra del célebre artista holandés, sino porque se están parodiando nuestros hábitos de interpretación de las obras visuales y nuestros hábitos de percepción visual, mediante la inclusión de un acontecimiento cargado de ambigüedad que desestabiliza las nociones de ficción y realidad, introduciendo el efecto del acontecimiento fantástico, en una escena visual de cortejo entre dos personajes asistentes a una exposición de arte.

La función potencialmente humorística de la imagen no elimina el efecto fantástico que la misma puede producir al receptor que no aplica en su interpretación las definiciones teóricas desarrolladas por los estudiosos, independientemente de si la función dominante de la obra es la de producir el efecto fantástico o generar humorismo.¹⁷ La auto-referencialidad no elimina aquí la percepción del acontecimiento anómalo que pone en crisis las nociones de lo real y de lo ficcional, ni tampoco la identificación/separación entre realidad y ficción implicadas.

Cuando Batalha estudia las vertientes de lo fantástico en la obra de Murilo Rubião observa: la mezcla de elementos verosímiles e inverosímiles que realizan lo fantástico, y que recorren un universo de fábula y parábolas bíblicas, la presencia de transgresiones lógicas derivadas de cierto tipo de combinaciones de elementos de la realidad y otros imaginarios (Batalha, 2011: 5). Esto ocurre también en diversas ilustraciones de Boligán, como «Paraíso capitalis-

17 Roas también ha señalado sobre los textos fantásticos: «la función primordial de éstos sería la de transgredir la concepción de lo real que los lectores poseen. Cuando dicha transgresión desaparece o pasa a ocupar un lugar secundario, sustituida por otra función (...), la obra no puede ser considerada fantástica, porque no es ése el efecto primordial que genera en su receptor» (Roas, 2012: 26).

ta» (Bolígán, 2016: 5) donde se recurre a la recreación de la escena bíblica en la que Adán y Eva son tentados por la serpiente: sólo llevan una hoja cubriendo sus sexos, pero de la manzana, que ofrece la serpiente, cuelga una etiqueta con el signo de dinero y un código de barras. Se confrontan aquí verosímiles distintos, para generar una situación paródica que genera humor, a través de la reinterpretación del pasaje bíblico, y se contrastan dos sistemas culturales distintos (sistemas simbólicos, económicos, ideológicos y sociales). En el universo de la imagen los personajes se ven incapacitados a pecar, pues el pecado original les resulta inaccesible económicamente, la fábula bíblica contribuye a los efectos fantásticos en esta obra, que violenta la concepción hegemónica de la temporalidad lineal y la separación entre fábula y realidad, mediante el anacronismo que actualiza lo bíblico. Las normas sociales extratextuales se hacen presentes, modificando la ficción, ampliando la caracterización de la realidad y denunciando las estructuras de poder que irrumpen y modifican el relato bíblico. Fenómenos que también se verifican en otras ilustraciones de Bolígán («El pecado a casa», «El pecado ilegal», «El pecado», «Consumismo en el Paraíso», «Pecado», «Homofobia»; Bolígán, 2016: 3, 37, 56, 70, 96, 102).

En «Sueño erótico» (Bolígán, 2016: 65) se ilustra la irrupción de lo real en lo onírico, pues la imagen muestra una vista parcial del interior de una recámara, en cuya cama duerme un hombre, mientras en un globo de historieta (mediante el que se representa su sueño), se muestra una escena sexual. Al lado del hombre, donde debería dormir su mujer, hay una escalera de pintor por la que sube en pijama una dama robusta con un rodillo en la mano, el final de la escalera se ubica dentro del globo en que se representa el sueño del hombre. Con estos elementos el receptor debe comprender el relato y la caracterización hiperbólica del personaje de la esposa, capaz de ver y entrometerse en el sueño del marido. Sin embargo, el texto permite varias lecturas: 1) como relato en el que el borrando de la separación entre lo real y lo onírico son representados, mediante un hecho anómalo no explicado y que mitifica negativamente a la protagonista (capaz de irrumpir en el sueño del marido), ilustración de una anécdota maravillosa (lo sobrenatural aceptado según Todorov, y no según Propp);¹⁸ o 2) como anécdota fantástica, pues se ofrece la transgresión a las leyes físicas que gobiernan el mundo, al exponer la relativa validez del concepto de realidad, mientras la protagonista habita en una realidad di-

18 Propp estudió la morfología del cuento de tradición oral, denominándolo, a falta de un mejor término — como él mismo confiesa— cuento maravilloso, aunque también consideró otras denominaciones (cuento mítico, folclórico), pues reconoció que: «algunos cuentos no maravillosos (...), pueden construirse según el esquema citado» (Propp, 1974: 116).

ferente, que entra en conflicto con el contexto representado, que apela a nuestro concepto de realidad cotidiana (Roas, 2001: 9-10), sin explicar la anomalía; y 3) la ilustración poético-paródica de una conducta real exagerada (hipérbole del celo de la esposa).¹⁹ Los verosímiles de explicación están orientados por la propia obra, en la que se mezclan efectos realistas e irreales, en un texto que representa situaciones habituales, al lado de otras anómalas. Pero el contexto cultural, de producción y recepción, privilegia una lectura meramente hiperbólica, y de ello deriva su humorismo.

Las relaciones entre lo poético y lo fantástico, negadas por diversos teóricos, son enfatizadas por otros. La fantasía es vista por Vico como el área intelectual donde se desarrolla un sentido que es creador de un orden que no corresponde al de la objetividad y que se despliega en una creatividad a la vez fantástica y poética, que él relaciona con las culturas originarias (Sevilla, 1988: 143-166). Para Bessière el relato fantástico no excluye lo alegórico, lo poético, ni lo simbólico, se vale de ellos. Por su parte, Ana Casas observará que, para generar lo fantástico, muchos escritores del siglo XIX hicieron uso de un lenguaje poético: «la principal consecuencia de dicho auge de lo fantástico en el periodo realista va a ser la asunción de un lenguaje aproximado, metafórico, para designar el acontecimiento imposible» (Casas, 2009: 359). A través de recursos poéticos (no sólo metafóricos), diversos autores crearon seres y universos fantásticos, maravillosos y míticos (el «goloncelo» de Huidobro, el «estruendo mudo» de Vallejo, la aurora de «cuerpo sonoro» de Aleixandre, el «tiempo petrificado» de Octavio Paz, «las formas que buscan el cristal» de García Lorca, etc.), en los que se alteraban y ponían en crisis las normas que regulaban la representación de lo real, al mismo tiempo que lo real se evaluaba, reconceptualizaba o se ponía en crisis, mediante recursos también importantes para generar efectos humorísticos, ya que, si Freud (1997) caracteriza el chiste como contraste de representaciones, sentido en lo desatinado, desconcierto seguido por un esclarecimiento (como ocurre en muchos recursos poéticos); Iglesias hablará de la presencia de una violación al código, presentada como respuesta imprevista y significativa, que puede consistir en la infracción a los principios lógicos, la inversión del sentido común, la presencia del absurdo, la contracción, las combinaciones inesperadas y valores figurativo-poéticos, o ataque frontal a las convenciones de género y estilo, e inadecuación del registro, y añade: «los textos humorísticos —como los poéticos— presentan flagrantes atentados contra la semántica (...), explotan representaciones (...) de

¹⁹ Que Todorov identifica con lo maravilloso hiperbólico, cuando el texto no ofrece una explicación realista.

la realidad, postulando una especie de contra-mundo que choca con los límites de la lógica» (Iglesias, 2000: 443-445).

Los recursos poético-visuales serán utilizados por Boligán para producir simultáneamente efectos fantásticos y humorísticos. Así, en «La aguja equivocada» (Boligán, 2016: 35) vemos la figura de un hombre sostener con su mano izquierda un corazón que muestra puntadas de costura, el hilo de la costura nos lleva a la mano derecha del hombre, que sostiene, en lugar de una aguja, una botella de licor, que está donde debería estar una aguja y que en la obra cumple con la función que ésta tiene en la realidad extratextual. El receptor capta el efecto fantástico y metafórico que involucra esto. La imagen sintetiza, a través de una serie de signos que adquieren una amplitud semántica, una situación «real» vista desde una perspectiva crítica y representada mediante recursos de irrealidad. Los distintos «verosímiles» no se plantean intratextualmente aquí, pues la literalidad de la escena sólo permitiría una lectura en la que se violentan de manera radical las leyes que regulan la realidad, ya que una botella funciona como una aguja de costura y el personaje sostiene en su mano su propio corazón que es «remendado». El receptor capta esta lectura, pero, al mismo tiempo, percibe las relaciones de identificación y analogía que entre los elementos representados visualmente se establecen respecto a elementos y situaciones del contexto extratextual que le es conocido, y elabora una explicación que responde a la lógica del contexto extratextual: un hombre repara bebiendo, los daños emocionales que lo afectan. La perspectiva crítica respecto a esa situación la orienta el título de la obra. Así, pese a que el receptor percibe la alteración de las leyes de funcionamiento extratextuales, la irrealidad fantástica descrita propicia una doble lectura: una literal, que violenta las normas de lo posible extratextual, pero también otra, que permite restablecer la lógica implícita en la ficción, y captar como aparente la ruptura de sentido. No se cuestionan las normas de la realidad, se equiparan las normas de lo que es próximo a lo maravilloso y las de la realidad extratextual, obligando al receptor a reconocer la relación que el texto plantea entre ambas. Dicha relación cuestiona una noción de realidad que la separa radicalmente de lo maravilloso y lo fantástico, e incluso de lo absurdo, haciendo evidente el absurdo extratextual ilustrado metafóricamente.

En otras obras del artista se producen fenómenos análogos a los anteriores. En «Conflicto masculino» (Boligán, 2016: 22) se muestra un personaje en movimiento suspendido, desarticulado en tres partes que se dirigen en direcciones contrapuestas, estas partes de su anatomía corresponde a su cerebro (su cabeza), su corazón (la parte superior de su cuerpo) y su sexo (la parte

inferior del cuerpo). Nuevamente una situación real es vista desde una perspectiva crítica y representada mediante recursos de irrealidad fantástica, pues en el contexto extratextual ninguna persona podría realizar la acción que la imagen representa, aunque la situación que la imagen ilustra pueda corresponder analógicamente a situaciones reales. La imagen denuncia el absurdo, la ruptura de sentido lógico que la situación aludida implica, comenta la realidad extratextual, mediante transgresiones a las normas de representación de lo real y lógico.

Natalia Meléndez define el humor gráfico como la «representación de situaciones sociales conocidas mediante la combinación de un código icónico y (...) verbal (...) que traslada implícitamente reflexiones u opiniones a través de técnicas ingeniosas de condensación de ideas y rupturas de sentido» (2005: 117). En esta caracterización del humor gráfico falta el efecto de lo fantástico que muchas de las obras de Boligán generan a través de diversos recursos, que también contribuyen al humor. Entre tales recursos se encuentra dotar de atributos híbridos a los personajes, rompiendo los límites que separan lo humano, lo animal y el objeto, en ocasiones combinando este recurso con metáforas visuales («El conquistador mecánico», «Machismo», «Cadena perpetua», «La primera bicicleta», «El desamor»; Boligán, 2016: 15, 91, 94, 123 y 128).

El ilustrador también se vale de la hipérbole, que no sólo sirve para deformar los límites de lo real y llevarlos a la caricatura, al absurdo, para propiciar la risa del receptor, también le sirve para mitificar y desmitificar personajes y situaciones reales presentadas como anécdotas maravillosas o como hechos fantásticos, en «La trampa de siempre» (Boligán, 2016: 17-18) y «La desconfiada» (Boligán, 2016: 51-52), o en «Casting» (Boligán, 2016: 16), donde una bella gigante observa atenta el desfile de pequeños hombres que le muestran: un fajo de billetes, un corazón, fuerza física, el símbolo del sexo masculino; o en «La obsesión» (Boligán, 2016: 25) donde la cabeza de un personaje masculino tiene la morfología de una mujer desnuda.

En otras obras de Boligán, lo hiperbólico vuelve fantástica la representación de lo cotidiano, permite subrayar el absurdo que invade lo habitual. En «Romanticismo contemporáneo» (Boligán, 2016: 70) una joven entra con los brazos levantados a un hotel, porque detrás de ella un hombre sostiene un ramo de flores como un arma contra la espalda de la chica (consideremos que el ilustrador trabaja en un contexto caracterizado por enorme violencia social hacia la mujer, México). En «Amor virtual» (Boligán, 2016: 68) se nos muestra a un sacerdote oficiando una boda en la que el novio figura ante el altar, junto al monitor de una computadora, en cuya pantalla puede verse a la novia por-

tando velo y traje blanco. En «Reclamo *touch*» (Bolígán, 2016: 83) una mujer en la cama se ha colocado un letrero con la palabra *touch* sobre su pecho desnudo, mientras su pareja le da la espalda, sentado en el otro extremo del lecho ante una computadora portátil. En «Hombre de casa» (Bolígán, 2016: 109) un hombre con delantal intenta accionar el control del televisor ante los trastos sucios colocados en un fregadero, suponiendo que así se lavarán. El receptor competente, del contexto social al que están dirigidas las obras, captará el sentido hiperbólico, el efecto fantástico, pero también crítico de la representación de la realidad extratextual, que estas imágenes involucran.

La intertextualidad, como parodia y como nueva versión, remite en la obras de Bolígán a diversos ámbitos culturales, pictóricos, literarios, del *cómic*, la cinematografía, el cuento folclórico, la historia, la nota periodística, el *anime*, y sirve para la creación de efectos fantástico-humorísticos («La Venus acosada», «El amor en tiempos de Facebook», «Compras de temporada», «*Póke-mon home*», «La mala semejanza», «Matrimonios gay», «La Bestia»; Bolígán, 2016: 21, 59, 71, 82, 96, 103, 117). También sirve para la interpretación visual literal del «tropo poético» («Corazón con memoria», «Violencia verbal», «La corriente del amor»; Bolígán, 2016: 77, 100, 63). En «Ladrona» (Bolígán, 2016: 50), una joven con antifaz huye con un corazón en sus manos, mientras se ve, en una banca, la figura yacente de un personaje masculino, lo que ilustra literalmente la frase metafórica: «Le robó el corazón». Fenómeno que está en la base de otras ilustraciones («Amor a ciegas», «Ataque al corazón», «En defensa del amor», «El negocio del amor» y «La carnada»; Bolígán, 2016: 91, 13, 14, 34, 42, 45), como ocurre en «Machismo», donde un personaje masculino le «corta las alas» a su pareja (un ángel con trenzas y atuendo indígena).

Intertextualidad y tropos poéticos generan humor y efectos fantásticos en las obras de Bolígán, concretando lo que Durand ha señalado en sus análisis de las imágenes que emplean figuras retórico-literarias: «La imagen retorizada, en su lectura inmediata, se emparenta con lo fantástico, el sueño, las alucinaciones: la metáfora se convierte en metamorfosis, la repetición en desdoblamiento, la hipérbole en gigantismo, la elipsis en levitación, etc.» (1972: 83).

Barros ha observado la importancia que en lo humorístico tienen las connotaciones contextuales, los elementos paralingüísticos (gestos, alusiones socioculturales, sobreentendidos, elipsis), los recursos enfáticos y las comparaciones, pero también: «las combinaciones inesperadas y sorprendentes, el doble sentido, la ambigüedad, la polisemia, los valores figurados ocasionales» (Barros, 1994: 256) para destacar la relevancia de los marcos socioculturales en la percepción e interpretación del humor, rasgos que son comunes a la percep-

ción y producción de efectos de lo fantástico, como los análisis de las obras seleccionadas a la luz de diversas propuestas teóricas nos permiten constatar.

Lo fantástico y lo humorístico comparten también la mezcla de elementos convencionales y otros que corresponden a la alteración de las normas, transgrediendo la lógica, las convenciones de representación y manifestación de lo «real», que es evaluado y cuestionado, sin dejar de ser, implícita o explícitamente, el referente intra y extratextualmente contrastado.

Gérard Stein (1972) deja ver que lo fantástico expresa el estado de la sociedad. Desde esta perspectiva, el relato fantástico introduce elementos significativos de la cultura, se vale de imágenes de diversos ámbitos culturales que son también imágenes de poder, autoridad, subordinación o marginación del sujeto, para hacerlas evidentes como tales. Lo mismo podríamos decir del humorismo gráfico de Boligán.

Los textos humorísticos y los fantásticos vehiculan contenidos ideológicos que pueden ser contradictorios y al organizar estructuras de poder pueden lo mismo servir para su subversión, que para confirmar esas estructuras. Sin embargo, las obras de Boligán cuestionan las modalidades de poder dominantes, los recursos que emplea le sirven para alejarse de las convenciones de representación del realismo e instaurar una crítica de la realidad que integra lo real, lo fantástico, lo hiperbólico, lo paródico, lo serio y lo humorístico, brindándole ingreso a la imaginación, a lo poético y lo alegórico, incluso a lo maravilloso.

Al reinterpretar el mundo y sus problemas sociales estas obras nos recuerdan que el humor es un asunto muy serio y que la imaginación no sólo permite ahondar en lo real y reconceptualizarlo, también hacen evidentes las crisis que caracterizan la realidad y nos orientan hacia una conciencia transformadora, pero también humorística e imaginativa.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, Carlos (2000): «Periodismo iconográfico: Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura», *Revista Latina de Comunicación Social*, 36. Disponible: <http://www.uill.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/u36di/.htm> [16/10/2017].
- BATALHA, Maria Cristina (2011): «Vertentes do insólito na ficção brasileira: de Álvares de Azevedo à retomada do gótico com Flavio Carneiro», en *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Curitiba, Centros-Ética y Estética, pp. [1-11].
- BARRENECHEA, Ana María (1996): «La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso», en *Lectura crítica de la literatura americana*, t. I, Ayacucho, Caracas, pp. 30-39.

- BARROS GARCÍA, Pedro (1994): «La connotación contextual en el lenguaje humorístico», en *Actas del Segundo Congreso-ASELE*, Málaga-ASELE, Madrid, pp. 255-265.
- BARTUAL, Roberto (2017): *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*, Ediciones Marmotilla, Madrid.
- BAUDELAIRE, Charles (1988): *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid.
- BAUTISTA NARANJO, Esther (2016): «Presentación», *Monografías de Çédille*, 6, pp. 7-14.
- BERGSON, Henri (1985): *La risa*, Sarpe, Madrid.
- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París.
- BOLIGÁN, Ángel (2016): *El amor y otras mentiras*, Almadía, México.
- CASAS, Ana (2009): «El cuento modernista español y lo fantástico», en Teresa López Pelli-sa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, Madrid, pp. 358-378.
- CHIAMPI, Irlemar (1983): *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas.
- DURAND, Jacques (1972): *Análisis de las imágenes*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- ECO, Umberto (1983): *El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona.
- FREUD, Sigmund (1997): *Obras completas*, t. III, Biblioteca Nueva, Madrid.
- HARRIS, Marvin (2011): *Antropología cultural*, Alianza, Madrid.
- IGLESIAS, Isabel (2000): «Sobre la anatomía de lo cómico», en *Actas del Congreso Internacional ASELE*, ASELE, Zaragoza, pp. 439-449.
- ILIESCU, Andreea (2006): «Lo fantástico, una encrucijada de realidades», en *Language and Literature — European Landmarks of Identity*, vol. II, 2, pp. 276-281.
- KURZ, Andreas (2014): «Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar», *Valenciana*, 14, pp. 89-116.
- MONTERO Cartelle, Enrique (1986): «El mundo medieval en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco», *Revista de Filología Románica*, 4, pp. 141-157.
- NANDORFY, Martha J. (1991): «Fantastic Literature and the Representation of Reality», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, pp. 99-112.
- PAOLINI, Claudio (2016): «Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos», *Tenso Diagonal*, 1, pp. 9-29.
- PROPP, Vladimir (1974): *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, 3, pp. 95-116.
- (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, Madrid, pp. 94-120. Disponible: <http://hdl.handle.net/10016/8584/16/10/2017>.

- (2012): «El cuerpo grotesco en el siglo XIX: entre el horror y la risa», *Redisco*, 2, pp. 24-32.
- ROMANO, Alba (1998): «Metaficción y sátira», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15, pp. 89-96.
- SEVILLA FERNÁNDEZ, José M. (1988): «La teoría de G. Vico de los caracteres poéticos», *Thémata: Revista de Filosofía*, 5, pp. 143-166.
- SCHNAITH, Nelly (1988): «Los códigos de la percepción del saber y de la representación de una cultura visual», *Tipográfica*, vol. IV, pp. 27 - 29.
- SPANG, Kurt (1989): «Aproximación semiótica al chiste», *Rilce*, 2, pp. 289-298.
- STEIN, Gérard (1972): «Dracula ou la circulation du *sans*», *Littérature*, 8, pp. 84-99.
- TODOROV, Tzvetan (1987): *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México.
- VIVANCO, Clotilde, Hiram VIVANCO y Carlos ZENTENO (1997): «Una taxonomía de los actos humorísticos», *Boletín de Filología*, 36, pp. 337-375. Disponible: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/132777> [23/10/2017].