

SUBVERTIR LO REAL MEDIANTE LA HIBRIDACIÓN FANTÁSTICO-HUMORÍSTICA EN LA PINTURA DE FICCIÓN ESPAÑOLA: EL CASO DE PACO POMET

RICARDO GONZÁLEZ-GARCÍA

Universidad de Cantabria

gonzalezgr@unican.es



Recibido: 15-06-2025

Aceptado: 21-11-2025

RESUMEN

El presente artículo intenta desvelar cómo la hibridación de lo fantástico con el humor en la pintura de ficción española puede llegar a cuestionar lo real. Para ello, primero se encuadra el estudio en aquellos antecedentes sobre el tema. A continuación, se pasa al análisis de las dimensiones generadas mediante las siguientes combinaciones: pintura y ficción; pintura y humor; ficción pictórica y lo fantástico; ficción pictórica fantástica y humor. Posteriormente, la indagación se centra en observar cómo este último ítem se manifiesta en el caso español a través de la pintura del artista Paco Pomet. Este recorrido permitirá discutir si es posible el encuentro de la hibridación fantástico-humorística en la ficción pictórica, para establecer, en el tramo final, conclusiones relativas a cómo la invención ficcional puede representar un constitutivo epistemológico al comprobar que factores, en principio distantes, como lo fantástico y el humor, pueden darse cita en la obra pictórica.

PALABRAS CLAVE: lo real; lo fantástico; humor; pintura; ficción española.

SUBVERTING REALITY THROUGH FANTASTIC-HUMORISTIC HYBRIDIZATION IN SPANISH FICTIONAL PAINTING: THE CASE OF PACO POMET

ABSTRACT

This article attempts to reveal how the hybridization of the fantastic with humour in Spanish fictional painting can challenge reality. To this end, the study is first framed within the background on the topic. It then moves on to an analysis of the dimensions generated through the following combinations: painting and fiction; painting and hu-

mour; pictorial fiction and the fantastic; fantastic pictorial fiction and humour. The investigation then focuses on how this last element manifests itself in the Spanish case through the painting of the artist Paco Pomet. This discussion will allow us to discuss whether the hybridization of the fantastic and humour is possible in pictorial fiction. Finally, we will draw conclusions regarding how fictional invention can represent an epistemological constitutive factor by verifying that factors, initially distant, such as the fantastic and humour, can come together in pictorial work.

KEYWORDS: the real; the fantastic; humour; painting; spanish fiction.



1. INTRODUCCIÓN

La posible hibridación entre el género de lo fantástico y el humor —que, en principio, pueden parecer factores opuestos—, como modo de subvertir lo real (Roas, 2022: 13-39), supone un espacio confluyente para el que la literatura representa la fuente primordial de estudio y análisis. En referencia al caso español de los siglos xx y xxi, el ensayo coral *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea* (2022) da buena cuenta de producciones literarias que lo atestiguan. También se atiende en esta publicación a creaciones cinematográficas que pueden derivarse de las anteriores o guardar una íntima relación, como hechos expresivos que, saliéndose de la referencia principal que supone la literatura, ofrecen vías alternativas de conjunción categórico-disciplinar donde dicha combinación también puede darse. Si bien, y con esto se adelanta parte del dilema presentado en el presente artículo, hay que pensar que la gran diferencia entre una y otra producción estriba en el tipo de imágenes generadas. En el plano literario, las imágenes son de carácter virtual, pues emergen en la mente de quien lee un relato. Pero en producciones como el cine o el audiovisual, donde las imágenes en movimiento las ofrece la propia obra —y lo mismo podría aplicarse al cómic o a la pintura—, cualquier reflexión viene condicionada por el discurso que ofrece la iconicidad de estas.

Esto, a priori, puede generar un problema, en el sentido de poder derivar o trasvasar acepciones que afectan a la literatura directamente a otras disciplinas expresivas o creativas donde la imagen, sea en movimiento o fija —y en relación a lo fantástico, el humor y la ficción— ya está construida.

Además, la imagen pictórica no suele contar con las apoyaturas textuales, contenidas en el cómic o la novela gráfica a fin de guiar al espectador-lector por una explicación de cada acción, dentro de una linealidad secuencial. Por esta razón, es la propia representación pictórica con lo único que contamos para deducir narrativas posibles que induzcan a situarla en un género u otro. Con ello, ya de entrada se avisa de las delimitaciones de la presente indagación. No obstante, posiblemente sean estas las que, por eso mismo, suponen un acicate que aproximan nuestras hipótesis: al igual que ocurre en literatura, ¿puede aparecer la combinación de lo fantástico y el humor en la pintura de ficción? Si la respuesta es afirmativa, ¿cómo, haciendo uso de dicha hibridación, se subvierte lo real en esa pintura de ficción? Se tratará de responder a estas preguntas acudiendo al caso específico que representa la producción pictórica de Paco Pomet (Granada, 1970), dentro del contexto de la pintura española contemporánea.

2. ANTECEDENTES: UN MARCO PARA LA «IMAGEN ROTURA» QUE SALE AL ENCUENTRO DE UN PARADÓJICO DISTANCIAMIENTO PROVOCADO POR EL HUMOR

Siendo conscientes del primer problema advertido, de la mayor o menor correspondencia o adecuación de los estudios vertidos sobre lo fantástico y la pintura, a partir de la literatura, se torna necesario señalar aquellos estudios previos que muestren que la categoría de lo fantástico es posible en la imagen pictórica, para comprobar cómo puede encajar el humor en ese diagrama relacional y cómo se muestra desde el contexto español. Para ello, se describirá el estado del arte; investigaciones anteriores que sirven de base a lo indagado, además de las relaciones necesarias para poder acabar por conjugarlo todo y encontrar, por esta vía, una especie de heideggeriano «claro en el bosque», como metáfora del conocimiento deseado en tanto que punto de encuentro que aquí se pretende iluminar. Pues puede que, precisamente, tras esa acción combinatoria la novedad estribe, en el presente artículo, en el «entre» de la hibridación, como aquello que no es tanto humor como fantástico o viceversa, o tanto ni una cosa, ni la otra, como las dos. Un espacio paradójico que convierte, de algún modo, en posible lo imposible, quizá no del todo contemplado anteriormente desde la óptica que se propone. A este respecto es conveniente señalar que, dentro del contexto en el que se pretende enmarcar el presente estudio, ya el volumen VI, núm. 1, de *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* versó sobre el humor y lo fantástico. Si bien, ninguna de

las investigaciones ahí recogidas centraba su estudio a partir de la disciplina pictórica. Quizá, por eso mismo, trate el presente artículo de rellenar cierto hueco que podría haberse quedado vacío, a fin de seguir ahondando en una veta que se considera todavía fructífera.

Con el propósito de comenzar nuestro recorrido, es necesario remontarse a 1936 para encontrar en el MoMA, bajo la dirección de Alfred Barr, la primera exposición que pone en comunión creaciones pictóricas y el género de lo fantástico: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Este impulso incitará a otros autores, como Louis Vax, a ejercer una mirada retrospectiva para comprender a pintores como Hieronymus Bosch desde un espectro de lo fantástico. Constituyéndose este proceder como una forma de interpretar aquellos elementos extraños y perturbadores que llegan a aparecer en este tipo de pintura, inicialmente relacionada con lo onírico, aunque sea el mismo Vax (1965: 58-59) quien insiste en que lo surrealista y lo fantástico no tienen por qué ser la misma cosa.

Aunque sean escasas las publicaciones que tratan el tema específico de la relación de las artes plásticas con el género de lo fantástico, otro autor ineludible en este sentido es Marcel Brion y su ensayo *L'art fantastique* (1961). Este advierte lo que se indicaba al comienzo del presente estudio: la distinción de carácter ontológico que se da entre lo literario, en tanto que palabras que construyen conceptos, y lo visual, como aquello que se muestra y cuya construcción —más ostensiva que conceptual, en tanto que la imagen es más sensitiva y la palabra más abstracta (Gubern, 2003: 45)— puede estar abierta a interpretaciones múltiples. Un ejemplo de ello es la referencia de Brion (1989: 51) a las acuarelas de Víctor Hugo, no como ilustraciones concretas de sus poemas, sino de otros que no se pudieron escribir y hubo que pintar. Quizá sea esta la forma más poética de explicar en qué punto, dada la narratividad concreta de la primera en detrimento de la segunda, divergen literatura y pintura en relación a lo fantástico. No obstante, mucho antes de la publicación de su ensayo, Brion (1957: 17) ya adelanta, en el prefacio de la exposición *Bosch, Goya et le fantastique* (1957), en Burdeos, que la conciencia humana, presa de cierto presentimiento compuesto por una extraña mezcla de curiosidad, ansiedad, miedo y placer, experimenta lo fantástico en las artes visuales, en clara asociación con la imaginación, cuando aquello se presenta como un universo-otro que va más allá de lo racional.

Y es precisamente esa derivación imaginativa la que aprovechan René de Solier, en *L'art fantastique* (1961), y Roger Caillois, en *Au cœur du fantastique* (1965), para conectar lo fantástico en las artes visuales con cuestiones de corte esotérico e invisible. Vax, en *La séduction de l'étrange* (1965), en cambio replica-

rá a Caillois por utilizar vocablos como «indecible» o «inadmisible», para clarificar algunas de las situaciones que se encuentran en el arte fantástico, y utilizará, en su lugar, la acepción «inexplicable», que ya de por sí amplía el alcance de lo fantástico en las artes visuales a partir de su núcleo. Esto es, el conflicto entre lo real y lo posible, aquello que finalmente supone la clave fundamental que seduce al espectador (Cesarani, 1999: 68). Así, mientras que gran parte del arte fantástico redundaba en retomar ciertos tópicos tratados por la literatura (bosques encantados, fantasmas...), otra establece resortes que, más allá de estereotipos, tratan de visibilizar lo invisible por lo insólito, lo extraño, lo discordante o lo chocante, como señala el sexto capítulo de *L'art fantastique* (1961), donde Brion atiende a metamorfosis e hibridaciones. De esta manera, su sugerente ensayo sigue avanzando hacia lo abstracto, lo visionario y la creación de mitos y mundos.

Por otro lado, en cuanto a la necesidad de la presencia de este tipo de configuraciones que escapan de lo habitual, Peter Penzoldt (1952: 5-12) fue uno de los primeros en señalar que las obras fantásticas suelen proliferar en épocas escépticas y carentes de fe, manteniendo, así, viva una posible parte misteriosa y desconocida del ser humano que puede que se halle aún por descubrir. En relación con este escepticismo, que también puede ser fuente impulsora de ficción, y con lo fantástico, hubiera que preguntarse en qué proporción la época actual parte de cierto nihilismo posmoderno para afrontar la creación plástica desde una distancia irónica que deviene en humor. Respecto a esto, no cabe duda de que lo fantástico, situado en los márgenes de lo real, es aquello que irrumpe en nuestro mundo alejado de órdenes o establecimientos sistémicos (Schurian, 2006: 10). Cuestionando y subvirtiendo lo real, una de las primeras referencias pictóricas que, en ese sentido y según Werner Hoffman (2010: 190), encontramos en nuestro país es Francisco de Goya, como mezcla de realidad visible, por cotidiana, e imaginación. Método (pictórico) que, como ocurre en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, reconocemos como un recurso que define el carácter expresivo de lo español, si es que todavía se puede detectar algún tipo de raíz esencial en un mundo tan sumamente globalizado y tendente a la homogenización.

En esta cartografía de situación inicial existe una gran presencia franco-germana. Sin embargo, a lo que supuso este primer avance comienzan a sumarse voces españolas comprometidas con esa expansión de la categoría de lo fantástico. Esta acción no se debiera de entender como una disolución del género por otras disciplinas más allá de la literatura, sino como un constante esfuerzo por concretar cada caso nacido de esta fecunda diseminación. Sin

lugar a dudas, es el impulso de David Roas, desde principios de los 2000 y, sobre todo, en *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), el que delimita el género a la vez que se introduce por diferentes vericuetos mentales que posibilitan lo fantástico como categoría estética en el arte. Esto es determinante para tratar de unir la distancia aludida entre imágenes y palabras en un espacio confluyente. Curiosamente, en relación con lo expuesto, del mismo año es su capítulo: «La risa grotesca y lo fantástico», en *Espacios y tiempos de lo fantástico: Una mirada desde el siglo XXI* (Gimber; Goicoechea, 2010:17-30), en el que parte del análisis de un grabado de George Grosz para señalar cómo lo grotesco, en tanto que mezcla de risa y horror que se modula estéticamente según la época, supone una categoría limítrofe a lo fantástico. Siguiendo esta línea, no se trata en el presente estudio de lo que sería una simple recurrencia a lo grotesco para destacar lo humorístico, sino cómo desde lo fantástico también se puede acoplar el humor en pintura —por mucho que la risa pueda contener un efecto distanciador por liberador de tensiones y miedos al sentirnos superiores al hecho esperpéntico o caricaturizado—, sin desviarnos de la premisa que indica Roas (2010: 18):

(...) lo fantástico es una categoría que nos presenta fenómenos que suponen una trasgresión de nuestra concepción de lo real, la cual (...) hemos desarrollado en función de unas regularidades, de unas «certidumbres preconstruidas» que nos permiten certificar lo posible y lo imposible. A partir de ellas, hemos trazado unos límites que nos separan de lo desconocido, de lo amenazante. El objetivo de lo fantástico es precisamente desestabilizar esos límites, subvertir esas convicciones colectivas (...), en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos.

Es, por tanto, lo fantástico, «una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato —aquí representación pictórica— en el plano de la causalidad» (Campra, 1991: 56). Una apertura a lo imposible que, en ocasiones, puede también colindar con lo absurdo, como algo sin alternativa, dada su carencia de finalidad y causalidad, como condiciones intrínsecas de lo real. Igualmente, Rosalba Campra (2008: 17) señala que en lo fantástico queda empíricamente presupuesto el concepto de realidad, mostrándose cierta asimetría: «fantástico» como antónimo de «real», siendo su antónimo «imaginario, falso». Este fenómeno amplía la extensión del concepto «real», pero también «deja abierta la posibilidad de una definición de lo fantástico no en términos de rigurosa dicotomía respecto a lo real, sino de oblicuidad». Por esto, se estima que precisamente debido a esta obli-

cuidad es posible abordar lo fantástico en función de otros factores extratextuales que, contingentemente, puede estar actuando para ampliar el radio de acción del género, como supone el humor en nuestro caso de estudio.

Vinculado a lo apuntado por Cambra, Pere Parramon (2020: 224) subraya que el arte fantástico se produce de la tensión y la fricción entre la realidad (diegética y extradiegética a la obra) y la otredad. Así, al consenso social que puede establecerse a partir del arte figurativo, como hecho literal que puede asimilarse como realidad conocida por el espectador, se le opone, friccional, «algo que le es ajeno en cuanto a su límites ontológicos» (2020: 225), y que acaba por dar lugar visible a lo imposible. En esta puesta en crisis de las leyes y organización de la realidad que puede establecer la representación de una obra, como «rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad», lo fantástico en lo visual, y en su correspondencia abiertamente oblicua con lo real o extratextual —aquí lo extravisual, como realidad extradiegética que confirma la realidad diegética de una obra dispuesta a albergar lo insólito—, coincide con la aparición de la «imagen-rotura» que comenta Parramon (2020: 226-227), en tanto que espacio visual convergente de cuatro condiciones imprescindibles:

- Condición ontológica: mediante unos mecanismos visuales determinados, el artista crea en los espectadores de la obra una rápida identificación del mundo diegético como prolongación de su propio mundo extradiegético.
- Condición formal: aparición del elemento problematizador; el hacer visible de una u otra forma lo imposible.
- Condición intelectual: se ponen en crisis conceptos fundamentales de la relación del individuo con lo que le rodea.
- Condición emocional: tras tan severo cuestionamiento, el resultado es una inquietud rotunda que expresamos mediante el complejo rango de reacciones que englobamos bajo el término «miedo».

De este modo:

Las cuatro condiciones que concurren en nuestro acercamiento a una definición funcional para el arte fantástico convergen en lo que proponemos llamar «imagen-rotura», en tanto constituyen una representación de la realidad que, al mostrar lo imposible, rompe con ella, erigiéndose no ya en «representación» sino en «presentación» de algo desconcertantemente nuevo (Parramon, 2020: 226-227).

Según sus palabras se puede deducir que la sensación de desconcierto en el espectador adquiere tal presencia que, incluso, supera a aquello que la obra representa. En relación a ello y en función de lo anteriormente suscrito —la risa como vaciamiento que hace distanciarnos de lo terrorífico, del miedo que señala Parramon—, dificultosa por paradójica será, entonces, la misión de reconciliar la «imagen-rotura» (pictórica), cercada por lo fantástico, con el humor, como problema y objetivo de la presente investigación. Pues se contraponen, contradiciéndose de algún modo, la fuerte presencia de un desconcierto que puede causar pavor a su completo vaciamiento por vía del humor.

Siguiendo la veta española, dentro de nuestro caso de estudio es reseñable el afán de investigación de Carlos Arenas Orient, quien muestra su compromiso con esta relación entre la pintura y lo fantástico, tal y como corrobora la exposición que comisarió para la Sala Kubo-Kutxa de San Sebastián: *La imagen fantástica* (2014-2015). Por otro lado, señala como recomendable acudir a la ya desaparecida publicación *Spectrum: The Best in Contemporary Fantastic Art* (Arenas Orient, 2016), editada por Cathy y Arnie Fenner, para, desde lo puramente visual, comprobar el alcance de lo fantástico en creaciones de carácter pictórico. Como aquello que no solo posee relación con lo onírico, sino también con lo irracional, lo misterioso, lo inquietante o lo siniestro.

Desde esa concepción múltiple de la relación pictórico-fantástica, el medio, al igual que ocurre en la literatura, puede expresar desasosiegos internos, que redundan en el común de espectadores, a partir de críticas socio-políticas o huidas hacia universos desconocidos que escapan de la realidad conocida. Metáforas que, en suma, pueden llegar a cuestionar el momento en el cual transcurren nuestras vidas, o presentarse como catarsis internas que ponen al descubierto aquellos malestares con los que nos identificamos. Es decir, un amplio abanico experimental repleto de posibilidades comunicativas e interpretativas que se amplifica constantemente, dada la libertad expresiva intrínseca del arte contemporáneo. Si bien, tal y como también Arenas Orient (2016) señala, «sin embargo, todavía existe escasez de estudios académicos relevantes y los centros expositivos se ocupan del fenómeno con relativa indecisión».

Más allá de muestras que tocan tangencialmente el tema, como *El factor grotesco* (2012) en el Museo Picasso de Málaga, la mencionada muestra que comisarió Carlos Arenas reunió a artistas desde un amplio rango temporal (de Goya al momento actual): Vicente Ameztoy, Amable Arias, Vicente Arnás, Miquel Barceló, José Benlliure, Fernando Beorlegui, Bonifacio, José Caballero, Luis Candaudap, Joan Castejón, José Manuel Ciria, Carles Congost, Salvador Dalí, José de León, Naia del Castillo, Óscar Domínguez, Equipo Crónica, Evru, Juan

Luis Goenaga, Francisco Goya, José Gutiérrez Solana, José Hernández, José Jardiell, Nicolás Lekuona, Chema López, Maruja Mallo, Enrique Marty, Andrés Nagel, Marina Núñez, Javier Pérez, Guillermo Pérez Villalta, Pablo Picasso, Joan Ponç, Josep Renau, José María Rovira Brull, Daniel Sabater, Ixone Sádaba, Sam, Antonio Saura, José Segrelles, José Luis Serzo, Pepe Sevillano, José Antonio Sistiaga, Theo, Francisco Torres Oliver, Darío Urzay, Mercedes Vandendorpe, José Viera, Santiago Ydáñez, José Luis Zumeta, Ramón Zurriarain y Jesús Zurita. Nótese que nuestro caso concreto de estudio, Paco Pomet, no se halla dentro de esta relación de artistas. Se considera que no por ello su producción pictórica no enlaza con la categoría de lo fantástico. Como en una investigación, el comisariado expositivo ha de contar con una serie de condicionantes y materiales que, en muchas ocasiones, bien sea por una cuestión conceptual o por cuestiones logísticas, obligan a renunciar a la inclusión de ciertos autores que podrían encajar con la propuesta, o a acotar la selección a quienes más relación poseen con el discurso curatorial y, en ese momento concreto, son accesibles o cercanos para el comisariado y la institución que organiza el evento.

3. MATERIALES: ATENCIÓN A LA FICCIÓN EN PINTURA, SEGUIDO DEL HUMOR EN PINTURA, SEGUIDO DE LO FANTÁSTICO EN LA FICCIÓN PICTÓRICA, SEGUIDO DEL HUMOR EN UNA FANTÁSTICA FICCIÓN PICTÓRICA Y ALGUNAS IMÁGENES, COMO «LA PARTE CONTRATANTE DE LA PRIMERA PARTE»

A partir de ese carácter pictórico español inaugurado por Goya —mezcla de realidad e imaginación, en la que inciden las reflexiones franco-germanas vertidas para la definición del arte fantástico—, las dimensiones aquí estudiadas tratan de acotar el radio de acción de la ficción en pintura para observar cómo aparece lo fantástico, por un lado, y el humor, por otro, con el fin de establecer un espacio confluyente que pueda dar cabida tanto a la ficción, como a lo fantástico y al humor en pintura.

3.1. *Sobre la ficción en pintura*

La ficción implica la descripción de una situación o de personajes imaginarios que induzcan a la generación de una narrativa que, en el caso de una «imagen-rotura» (pictórica) (Parramon, 2020), formará parte de la interpretación de quien perciba la obra. Por lo que, ante una creación de este tipo, puede

haber tantas explicaciones posibles de lo insólito como espectadores. A este respecto, gran parte de la producción pictórica de por sí ha conllevado la puesta en crisis de la frontera que separa la realidad visible de la ficción. Ejemplo de esta circunstancia, donde espacio de lo cotidiano y el mito, o la ficción, se dan cita, estableciéndose una continuidad en la que se nos hace difícil separar dónde acaba uno y comienza otro, se puede observar en el cuadro *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1664), pintado por Diego Velázquez. A diferencia de otras producciones, como la literaria o la cinematográfica, a la hora de generar escenas que se puedan clasificar como ficción, la pintura posee sus propias reglas. Aquellas que hacen que se pueda determinar el alcance y la eficacia del concepto ficción dentro de esta.

Si recurrimos a la antropología, Wolfgang Iser (1997) y Jean-Marie Schaeffer (2002) pueden ayudarnos a superar esa contraposición existente entre realidad y ficción al considerar la segunda como una actividad lúdica que trastoca aquello que el conocimiento comprende como real, mediante la imaginación. Por tanto, considerar lo que de ficción posee una pintura nos conduce a tener en cuenta realidades de referencia, sean políticas, sociales o culturales, y el grado en que estas se desestabilizan desde lo real-imaginario-ficcional que se pueda llegar a proponer al espectador. En el caso de una imagen-materia, como puede suponer la pintura desde su concepción tradicional, lo real es el contacto con la obra —ahí donde la imaginación ha quedado fijada—, y su asimilación implica un «vector» y «postura de inmersión ficcional» (Schaeffer, 2002: 167), multidimensional o móvil en función al marco referencial: una realidad de partida que, por ficción, puede llegar a fisurarse o a agrietarse a favor de la aparición de lo fantástico.

Por otro lado, según lo expuesto por Iser (1997), donde el conocimiento acaba comienza la ficción. Si bien, así como es necesario nombrar para conocer y aprehender el mundo, se vuelve también perentorio inventar aquello que puede ser susceptible de conocerse. De ahí que la ficción en ocasiones adelante escenarios o situaciones que pueden pasar posteriormente al plano de lo real. Pues la realidad, como suele decirse popularmente, puede acabar superando la ficción. En todo caso, tal y como aquí se está procediendo al pretender ofrecer un lugar de encuentro a dos ámbitos que en principio se repelen, lo fantástico y el humor, no deja de ser esta ficción una hipótesis; un modo de investigación, en tanto que camino para que esa conjunción pueda acabar dándose. Al igual que ocurre con lo fantástico, la «ficcionalización» se genera como «acto de transgresión» en el que «la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás, permanece presente» (Iser, 1997: 44), dotando a la ficción de una dualidad ambigua, pero necesaria para la lúdica narrativa.

El término ficción, sin embargo y como se ha mencionado anteriormente, es propio de la literatura. De ahí que aplicarlo a la imagen artística conlleve imprecisiones que, por un lado, pueden conducir a aseverar que solo existe ficción en esta si despliega una narrativa. Tal correspondencia se vuelve insostenible cuando cualquier producción del arte contemporáneo puede apoyarse en un discurso curatorial. Esto nos llevaría a poder decir que toda producción artística contemporánea es una ficción. En el campo artístico, esa transgresión mencionada, pero a la inversa, ocurrió cuando la abstracción de lo textual entró de lleno en lo ostensivo, por sensitivo, de lo artístico. Eso es lo que supuso la óptica de precisión conceptual de Duchamp —a quien no le faltó sentido del humor, lo que es patente en gran parte de su producción— al proponer que cualquier objeto perteneciente a la realidad cotidiana, y que se enmarque dentro del contexto artístico, pueda pasar a comprenderse como obra de arte por decisión del artista (*ready-made*).

¿No es esto un fenómeno suficientemente transgresor como para tomarse con cierto distanciamiento y humor todo lo que en el arte pase, una vez que ha aceptado establecer una ficción real como obra de arte y transformarla en ficción artística? ¿no es esto mismo una acción especulativa de ida y vuelta igualmente aplicable a cualquier campo de estudio? Desde esta perspectiva, la puesta en «crisis», independientemente del campo de estudio o actuación, es sinónimo de «oportunidad», «invención», «cambio» y final apertura epistemológica. A estas alturas, a fin de determinar el grado de ficción inserto en una obra de arte contemporáneo, y conviniendo con Schaeffer (citado en García Navarro, 2022), hubiera que preguntarse: «¿hay fingimiento lúdico compartido?, ¿hay modelización ficcional?, ¿hay universo ficcional?, ¿hay inmersión ficcional?, ¿cómo operan los vectores y posturas de inmersión?». En función de lo ficcional, lo imaginario y lo real, no cabe duda de que la capacidad combinatoria del arte contemporáneo puede llegar a resultar ilimitada.

3.2. Sobre el humor en pintura

Desde una concepción canónica u ortodoxa de la Estética, tradicionalmente se concebía el humor como algo propio de los sentimientos y, por ende, relativo a la moral y no asumible desde una esfera dedicada al estudio de la belleza. Por tanto, como ocurre con categorizaciones como lo grotesco, que en ocasiones se funde con lo cómico, estamos hablando de un carácter limítrofe y huidizo que depende del contexto cultural donde se ubique la recepción de

la obra. Por ello que, según lo adelantado, el humor aplicado a nuestro caso de estudio, la disciplina pictórica, desde una perspectiva histórica podríamos considerarlo como una invención moderna producto de un acuerdo tácito; una convención simbólico-lingüística de una comunidad. Así, una vez asentada esta «regla de juego» expresiva-comunicativa-interpretativa, puede representar el humor un tema dentro de la pintura o, incluso, podría constituir una categoría que escape de lo cómico como lo «traspuesto a un contexto peculiar» (Dorfles, 1972: 118). Y es que, anteriormente al movimiento moderno, el humor había llegado a la recepción del público siempre asociado a producciones culturales soportadas por, o basadas en, texto; del teatro al humor gráfico, pasando por la literatura, pero nunca desde una expresión únicamente visual.

El hilarante humor que, desde un punto de vista-otro, puede entrañar la ubicación de cualquier expresión plástica dentro de un sistema cerrado como el del arte contemporáneo, solo por el simple hecho de pretender predicar en un desierto especulativo a partir de la citada aventura duchampiana, quizá pueda llegar a ser un tabú para un sistema que trata de defender una inherente seriedad que bebe de la tradición: «lo que no puede el arte contemporáneo es delatar su humorismo y disociarlo de su intrínseca seriedad» (Gómez de la Serna, 1930). Teniendo en cuenta su perspectiva histórica, si desde la antigüedad la pintura se destinaba a simbolizar lo sagrado —sin olvidar situaciones paródicas que trataban de satirizar los vicios, la vanidad o la muerte—, ahora este cometido solemne se profana irreverentemente por parte de un amplio espectro de la pintura contemporánea a fin de desacralizar cualquier cuestión que, según la coyuntura de cada momento, decida quien ejecuta la obra, desde temas sociales a políticos en su gran mayoría.

¿Qué podemos encontrar, pues, entre aquello que separa lo humorístico como raíz, de lo que, espectacularizado, puede redundar en lo cómico como mera voz hueca del sinsentido de la existencia que, por el contrario, llama la atención de una parte importante de quienes lo reciben? Para ser conscientes de este contraste que aquí se pretende hacer ver, si antes el modelo para una parte de la pintura podía ser la vida de los santos, el paradigma actual bien puede encontrarse en los memes que proliferan en los espacios virtuales de las redes sociales de Internet. No obstante, esta mutación cultural que ahora eclosiona, se puede decir que comienza con los primeros movimientos de vanguardia, que no hacen sino huir de cualquier positivismo decimonónico: «su función ya no era la expresión de la verdad, sino el ocultamiento de la misma» (De Micheli, 1983: 49). Volviendo al momento presente, como algo que coincide con aquello que veremos más adelante al analizar el caso pictórico de Paco Pomet:

más allá de esto —la progresiva capacidad emancipatoria del arte moderno—, y frente a los teóricos que ven el pastiche como el «signo oficial» del posmodernismo neo-conservador, para Linda Hutcheon, la parodia postmoderna se presenta como una forma de distanciamiento crítico que es capaz de evocar sentimientos de nostalgia sin caer del todo en ella, debido a que incluye una irónica doble mirada (Gómez Haro, 2013: 165).

Como se observa en *Sunbathing* (2024) (Figura 1), el modelo que en nuestros días representa las redes sociales, el cómic o la televisión, se hace patente en la generación de una composición inverosímil en la que un sol con extremidades se anima a darse un baño en un lago. Con este gesto ficcional se desmonta no solo la realidad documental de un paisaje, sino toda una tradición romántica en relación al concepto de lo sublime y su imperturbabilidad. Este mismo recurso, el hecho de animar un astro bajándolo al nivel de la realidad paisajística de la corteza terrestre, también es utilizado en obras como: *Perpetual* (2023), *Little Big Grief* (2020) o *Un atardecer privado* (2018), entre otras obras.



Figura 1. Paco Pomet, *Sunbathing*, 2024 [Fuente: <http://www.pacopomet.com>]

3.3. *Sobre lo fantástico en la ficción pictórica*

Lo fantástico, como recuerda Roas (2022: 13):

se basa en la confrontación entre lo real y lo imposible, y para que tal confrontación se produzca las historias se ambientan siempre en un mundo que funciona como la realidad cotidiana en la que habita el receptor (es un reflejo de esta). Porque su objetivo esencial es cuestionar, subvertir la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Como resultado de ese proceso, el mundo representado en la ficción deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, inquietante, amenazador.

Este fenómeno también puede darse en la pintura cuando la relación de los elementos representados comienza a tornarse inexplicable para un espectador que se atenga a cierta lógica encuadrada dentro de las normas de nuestro mundo cotidiano, suponiendo precisamente estas las que le sirven como referencia para establecer la comparativa y determinar si la imagen que percibe es más o menos fantástica. Por ejemplo, en Paco Pomet la perplejidad producida por esa inesperada relación se refuerza, en ocasiones, por lo que trabaja como elemento textual adicional a la obra, o «parergon», que supone el título. En este sentido, es significativo cómo lo que en principio podía suponer un familiar paseo en barca, se torna una situación siniestra al comprobar cómo parece pedir auxilio un niño con su mirada dirigida al espectador, al encontrarse rodeado de personas con pico de pato en vez de boca. En esta escena no cabe duda que su título: *Rehén*, es significativamente revelador (Figura 2).

A veces la simple introducción o sustitución de elementos, o desaparición de alguna parte constituyente de la realidad que creíamos conocer, es lo que, precisamente, tensiona la relación entre lo fantástico y lo real. Similar al ejemplo anterior sucede en *The individualists* (2020), donde dos personas igualmente trajeadas, con sus respectivos maletines, aparecen de espaldas avanzando sin cabeza, mientras una cabeza de perfil sobrevuela sus cuerpos haciendo que nos cuestionemos si la individualidad es realmente posible en un sistema tan sumamente uniformizado. O el caso de *Squad* (2015), donde un equipo de leñadores aparece posando con una gran secuoya tras de sí. Lo que más extrañeza causa es que sus extremidades inferiores son ramas de árbol, e incluso alguno de ellos brota como una rama de ese árbol que han comenzado a cortar. Aunque se ofrezca un encuentro entre cierta perplejidad terrorífica y distancia irónico-humorística, quizá el fondo pueda ser más serio y esté insinuándonos hasta qué punto atentar contra la naturaleza es hacerlo contra nosotros mismos.



Figura 2. Paco Pomet, *Rehén*, 2010. [Fuente: <http://www.pacopomet.com>]

No obstante, tratándose lo fantástico de un género y una categoría cuya raíz se halla en la literatura, en su aplicación a las artes visuales «hay una cierta oscilación de la terminología; ciertos autores toman la palabra en un sentido amplio que engloba numerosas variedades, y otros la toman en un sentido más estrecho y reservan la palabra “fantástico” para una sola de las variedades» (Souriau, 1998: 571). Dentro de la heterogeneidad de las manifestaciones pictóricas a las que se ha adscrito el término fantástico, comenzando por las creaciones surrealistas, quizá la que más se adapta a este modo de confrontar realidad y ficción, que aquí se defiende como español, sea aquella que aparece en la exposición colectiva *Art fantastique* (Kursaal, Ostende, 1953), donde lo fantástico supone una vía para hacer visible la realidad metafísica (Parramon, 2016).

En esa línea, y separándonos ya de la primera correspondencia de lo fantástico con el surrealismo, la pintura que se pueda adscribir a la categoría de lo fantástico planteará «visiones peculiares de la realidad», pues al manipularla y distorsionarla se introducen elementos impactantes que inquietan y desarrollan «una estética alternativa creando conceptos con sus imágenes que desde luego nos hacen reflexionar sobre el hombre y el mundo» (Arenas

Orient, 2006: 152 y 150). Así, lo fantástico «está íntimamente ligado a la representación humana, implícita y explícita» (Schurian, 2003: 13-14), situando al ser humano, sus acciones y su psique, en el centro del lenguaje plástico.

3.4. *Sobre el humor en una fantástica ficción pictórica*

La metodología compositiva de parte de la pintura actual que se apoya en la representación, tiene mucho de «collage» (Gregori, 2022: 65), que no es otra cosa que unir lo distante y extraño mediante una libre asociación de ideas para generar una tercera realidad inusitada. Este método puede ser aplicable para conseguir situaciones humorísticas en pintura siguiendo la máxima (mínima) de Jardiel Poncela (1973: 114): «Humorismo es reasociar elementos previamente disociados». Así como para llegar también a generar una «grieta» en una realidad que creíamos conocer, para encontrar una situación fantástica desde ese «efecto collage» que parece inundar el icónicamente hipersaturado mundo actual. Si anteriormente se aludía al humor como vía de distanciamiento e, incluso, de escepticismo, por su función disolvente, la salida irónica (posmoderna), que también acude al collage como modo de sátira no escéptica, no debiera confundirse con la primera. No obstante, como remarca Gómez Haro (2013, 122-123), en alusión a la presencia del «azar objetivo» existente en los encuentros accidentales que pretende alumbrar el movimiento surrealista:

si bien la irrupción de la ironía humorística iba a propiciar, según Hegel, la proliferación de obras dedicadas a la chanza por la chanza, el abuso de bufonadas que solo hacen gracia a su autor, o a ejemplos de simple y llana estupidez, eso lo que ponía en evidencia era, para Breton, que el humor tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, o la broma sin gravedad. Y contra todos esos efectos indeseados del humor apeló al más radical de todos, el humor negro, en un intento por devolver, como pretendía Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, la capacidad de dominio del caos que posee la belleza convulsa de la creación pura.

Ante ello, solo cabe apelar a la capacidad del espectador para reconocer el enigma que esconde ese oxímoron que supone la vinculada-disociación ofrecida en una ficción pictórica que haga gala de lo fantástico-humorístico. Se considera, por tanto, que la pintura es capaz de ofrecer dicha paradoja, así como de reunir lo humorístico y lo cómico. Pues, volviendo a Jardiel Poncela (2002):

Humorismo es el «alma que analiza y se ríe de lo analizado». Y de ahí la existencia de una verdad de apariencia falsa y de índole cierta, y es que lo *cómico y lo humorístico no son conceptos antitéticos*, como pretenden los pedantes, sino que, por el contrario, lo humorístico abraza muchas veces dentro de su órbita a lo cómico.

Al contrario que lo fantástico, cuyas fronteras se delimitan al tratarse como categoría, el humor puede que no constituya, por sí mismo, una modalidad artística o una escuela, aunque haya muchas expresiones artísticas que lo pretendan. Para quien trata de practicarlo se presenta como una especie de «postura del espíritu», o lo que comúnmente se entiende por sentido del humor que, como se advertía, dependerá de los acuerdos sociales adoptados, aunque puede que con solo eso no baste para que emerja. Pues surge, más bien, en el mismo momento de la reacción del espectador ante la obra, al reconocer un juego que trastoca códigos y símbolos por este previamente conocidos o aceptados. Eso sí, humor y fantástico coinciden:

en el intento de crítica y redefinición de lo real, entendido como un conjunto de normas culturales, sociales, morales que ambos socavan mediante un uso inestable: incorporan la *doxa* vigente en un determinado contexto histórico para luego trastornarla, revelando así su inconsistencia y la inconsistencia del orden en que ésta se funda (Boccuti, 2018: 11).

Para comprobar cómo la pintura constata lo señalado por Anna Boccuti, se puede acudir a la pintura *The reformist* (2024) (Figura 3). Ahí la simple acción de cambiar extremidades superiores por inferiores, y viceversa —lo que puede rayar lo grotesco—, en un atleta que espera el pistoletazo de salida para emprender su carrera, deconstruye y reconstruye en un instante nuestro conjunto de dogmas históricamente establecidos en relación con el contexto deportivo. De repente, mediante un retruécano con el que la imagen vira a una ficción donde se encuentran lo fantástico —por encuentro entre lo real y lo imposible— y lo humorístico, nos extrañamos al ver trastocadas todo ese conjunto de normas en las que sustentábamos el ámbito de partida, volviéndose, así, completamente inconsistente. Este mismo recurso de la deformación corporal se observa en obras como: *Dream Team* (2018), *Suit Seam* (2018), *The Landlord* (2016), o *Successor* (2024), entre otras. También, en gran parte, relacionadas con el deporte o, en definitiva, con esa obsesión del ser humano, que puede llegar a resultar monstruosa e insana, por ir más allá de sus propios límites físicos, de tener un control exhaustivo de sus posesiones o descargar excesivamente sus anhelos o expectativas en otras personas.

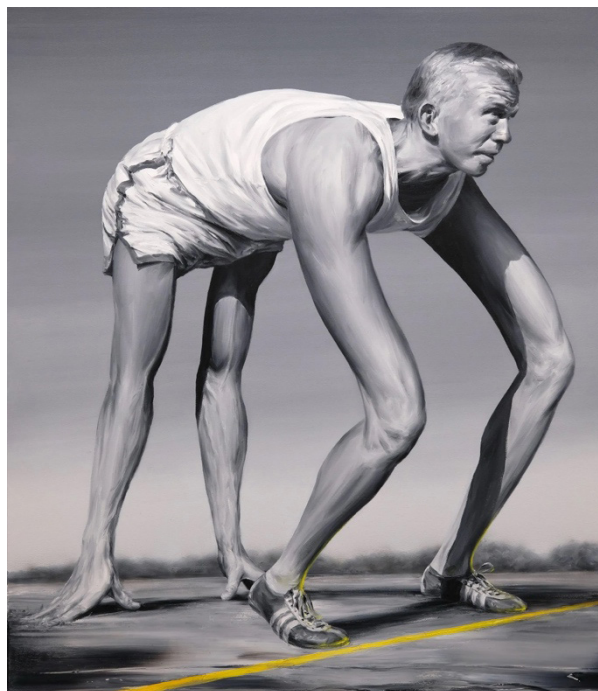


Figura 3. Paco Pomet, *The Reformist*, 2024. [Fuente: <http://www.pacopomet.com>]

Después de estas dimensiones expuestas, se ha configurado el escenario propicio para poder llegar a un resultado, partiendo de la carencia de estudios al respecto que se advertía al principio y que en parte se pretende subsanar con la presente investigación. No obstante, más allá de estas perspectivas genéricas desde las que la pintura puede ser estudiada, se ha considerado relevante comenzar a mostrar en este apartado algunas imágenes de la obra de Paco Pomet que han impulsado el presente estudio, en tanto que ejemplo de espacio (pictórico) confluyente donde se pueden llegar a encontrar dichas dimensiones reunidas.

4. RESULTADO: LO FANTÁSTICO Y EL HUMOR EN EL CONTEXTO DE LA FICCIÓN PICTÓRICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA DESDE LA PINTURA DE PACO POMET

Aludir a la fusión entre lo fantástico y el humor en la ficción pictórica española es —desde un modo propio de mezclar realidad e imaginación— reclamar y llegar, mediante las producciones pictóricas que se mueven en los

parámetros previamente determinados, a una sensibilidad muy concreta, por alternativa. Al contemplar obras que trabajan con las claves ofrecidas podemos sentirnos presa de lo incongruente y arrastrados por el absurdo que implica la alteración de lo representado; ahí donde los contrarios, en multitud de ocasiones, paradójicamente se encuentran. Ante esto, la capacidad de comprensión de cada espectador puede oscilar entre la realidad de referencia y lo representado, que suele coexistir en el mismo plano pictórico, como ocurre en el ya aludido cuadro de *Las hilanderas*. Es decir, para este tipo de obra se pueden convocar tres niveles de interpretación y posterior narratividad: la realidad real, la realidad representada y la ficción. No obstante, puede ser esa misma incongruencia o absurdo que se produce por irracionalidad ilógica, o como consecuencia de cierto estado existencialista o nihilismo ético sin finalidad ninguna, lo que se corresponda con cierta «grieta» por donde se cuela lo fantástico para forzar, de alguna manera, al espectador a especular o elucubrar salidas posibles a aquel imposible que pictóricamente se presenta.

Ese espíritu espectral de lo español al que se alude, queda, sin embargo, bastante solapado o diluido por una interferente trama de influencias en el seno de una actual globalización auspiciada por la sobreinformación que ofrecen los medios digitales. Esta circunstancia propicia que se pueda recurrir como modelo tanto la obra de artistas históricos, al ser revisadas desde una óptica posmoderna, como la de creadores coetáneos. Tal es el caso que detectamos en el mundo visual del granadino Paco Pomet, donde su predilección por lo disparatado de Goya o lo fantástico del Bosco son manifiestas. Pero mientras que su capacidad figurativa puede partir de maestros barrocos, como Velázquez, su afán por transgredir lo real hasta conectar con lo fantástico, más que con lo onírico, bien puede provenir de esa concepción orgánica y blanda de Dalí, donde las formas se transfiguran constantemente.

No obstante, a nivel humorístico y de tratamiento de la materia oleosa, se puede observar cierta conexión con la deformidad grotesca y caricaturesca de la obra de Phillip Guston, quien, a su vez, bebe de la estética del trazo gráfico del cómic. Esta fuente estética también supone una influencia para artistas más recientes, como Louise Bonnet, a quien también Pomet parece mirar. Más allá, su capacidad compositiva en relación a lo extraño e insólito puede acarrear mutaciones cromáticas simbólicas puntuales dentro de una monocromía muy en sintonía con la obra de Mark Tansey. De este modo, se ofrece una semántica que puede derivar en narrativa al aprovechar lo esencial de la pintura —el color—, lo que también le conecta con la obra de Neo Rauch. Autor que, al igual que él y desde una actitud muy posmodernamente Pop,

también dialoga con otros medios icónicos, como el grafiti, el cine, la televisión, la fotografía o las producciones infográficas.

Al igual que ocurre en el Magritte de *La traición de las imágenes* (1928-1929), donde de un modo ingenioso se evidencia la brecha existente entre lenguaje y significado desde el filtro de lo visual, Pommet pone en entredicho lo factual; aquello que pertenece a unos hechos que nos creemos taxativamente solo por proceder de fuentes fotográficas. Es por ello que, para la mayoría de su producción, parta de fotografías documentales que, de por sí, pueden conllevar mucho de invención (la disposición de los elementos al realizar la fotografía, el encuadre...), reinventándolas de nuevo mediante sus herramientas pictóricas. Según sus palabras: «[las imágenes] ponen en tela de juicio todo lo que se da por hecho. Van contra la inercia de la mirada» (Rojas-Redondo, y Lara-Barranco, 2014). Esta situación genera constantemente la duda en la capacidad comprensiva del espectador al poner en crisis su mirada; le enfrenta a la disyuntiva de confiar en la veracidad de la fotografía documental o dejarse llevar por la «inmersión ficcional».

Para generar tal confusa situación de extrañamiento, es palpable que Pommet parte de una posición humorística para ejercer una reinención que infiere pictóricamente en la reproducción del documento fotográfico que le sirve de referencia. Esa transformación hace que la composición final muestre ese desdoblamiento entre realidad y ficción ya comentado. También este injerto representacional supone la «grieta» idónea por la que la irrealidad de lo fantástico irrumpe por lo insólito que propone en cada imagen. Apariciones que nos perturban, tal como ocurría en muchas películas de serie B que proliferaron durante la Guerra Fría, y que propiciaban un atractivo y sugerente terror controlado, como sensación que entronca con la angustia de un ser subjetivo (tanto creador como espectador) que trata de rastrear unas señas con las que identificarse ante la inmensidad abismal de la naturaleza. Una veta de investigación artística que comienza a florecer en el Romanticismo, al tiempo que, de algún modo, se va marchitando la confianza en la razón.

En contraste con el desconcierto que puede provocar el contacto con lo real, en tanto que mundo hasta cierto punto hostil, por tremendamente cambiante y decepcionante al llegar a adoptar tintes distópicos desde situaciones que nunca habiéramos deseado ver o experimentar, la pintura, para Pommet, supone un refugio donde el Romanticismo se deconstruye a partir de cierto toque irónico. Más allá de la potencia visual que ello pueda conllevar, en el fondo existe una intención crítica, ejercida mediante esa subversión de lo real por lo fantástico, ante cierta estupidez humana que se refleja en las contradicciones y sinrazones acarreadas o soportadas por su propia condición. Por

ejemplo, esta amalgama de contradicciones paradójicas se observa en *A Journey* (2019) (Figura 4), en la que un paisaje aparece sobre la camilla de un quirófano, como dispuesto a ser operado, o en *Das-Erhabene-Büro* (2020), donde, dentro de un interior de una oficina, aparece el personaje protagonista del cuadro *Caminante sobre un mar de nubes* (1818), de Caspar David Friedrich, mirando a un sol que se ha colado en el interior de la habitación contigua.

En este tipo de escenas pintadas por Pomet, parece como si ya no fuera posible encontrar esos paraísos naturales a los que acudía el Romanticismo, únicamente quedaran como mercancía turística controlada dentro del entramado socio-capitalista actual, y ya solo pudiéramos arrojar una mirada nostálgico-humorística que, en realidad, nos aleja de aquello que pudo suponer el verdadero sentimiento sublime del ser humano al encuentro con la inmensidad del cosmos. Tanto así que la extensión natural exclusivamente pudiera ser ahora concebida desde el interior acotado que propone el sistema. De este modo, más allá de encontrarnos ante (des)encuentros inconcebibles, en las escenas presentadas por Pomet también podemos comprender, desde su toque irónico-humorístico, que nuestro desarraigo con respecto a lo real es cada vez más creciente, como una relación que puede acabar en divorcio desde la hegemonía que actualmente ostenta la imagen.



Figura 4. Paco Pomet, *A Journey*, 2019 [Fuente: <http://www.pacopomet.com>]

5. DISCUSIÓN: «¿POR QUÉ NO HACEMOS QUE LA PRIMERA PARTE DE LA SEGUNDA PARTE CONTRATANTE SEA LA SEGUNDA PARTE DE LA PRIMERA PARTE?»

Como una tautología absurda que se vuelve sobre sí misma ante lo que cualitativamente se ha venido exponiendo, la discusión ahora podría derivar en un cambio del orden de los factores para, como ocurre en pintura, alterar los resultados previstos. Sin llegar a hacerlo, está claro que las formas en que lo real se retuerce desde el lenguaje pictórico, para dar lugar a ficciones donde se fusiona el humor con lo fantástico, pueden llegar a ser ilimitadas y, sobre todo, escurridizas. En este sentido, se considera que no la totalidad de la obra de Paco Pomet se podría encajar dentro del género fantástico, dada la heterogeneidad estética que presenta, aunque gran parte de ella sí contenga su personal toque humorístico. Cosa que, por el contrario, no ocurre en su admirado Neo Rauch, quien parece establecer variaciones formales a partir de una misma fórmula compositiva. A ese nivel la obra de Pomet también posee ciertas recurrencias, como las indicadas en relación a la fotografía documental, tratamiento monocromático del color con focalizaciones de intensidad cromática y un distanciamiento irónico —en tanto que «supresión-adición» que deja caer significados contrarios a los reales— y humorístico. Sin embargo, presenta tal diversidad de aplicaciones lúdicas sobre la referencia documental que sería forzado incluir toda su producción dentro de los parámetros de lo fantástico, como categoría estética que se rige por «la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro» (Roas, 2001: 9).

Siguiendo esta premisa, la pintura fantástica provocaría «la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo» (Roas, 2001: 9). De esta manera, en aquellos casos de la producción de Pomet donde recurre al humor para generar un fenómeno sobrenatural contrapuesto a lo real de nuestro mundo ordenado que, en su caso, es equivalente a la fotografía documental de referencia, sí podríamos establecer que lo fantástico en su pintura se halla presente. Si bien, se considera que no en todos los casos de su producción pictórica esto se consigue. Así, y aunque aquí se haya centrado el estudio en la obra de Pomet como muestra, este proceder analítico presentado se podría aplicar para estudiar casos similares de la expresión pictórica española contemporánea.

6. CONCLUSIONES

Después de tanto distanciamiento y escepticismo recubierto de ese cierto cinismo que prolifera en la esfera artística, no queda otra opción que

seguir creyendo en la posibilidad generativa de estas nuevas cosmologías cuasi míticas que abundan en la contemporaneidad artística, y su necesidad de conclusa-continuidad sin fin ante la fatiga de lo nuevo. O sin un fin del arte que, aunque ya anunciado al igual que el de otros estamentos expresivos o epistemológicos, no acaba de llegar por mucho que, a nivel estilístico, la tierra parezca ya baldía. En oposición al escepticismo desde el que germina un tipo de humor, esta perentoria fe se torna indispensable para, por ejemplo, tratar de ser rigurosos al corresponder con un estudio científico, o para dar continuidad a una producción pictórica. No se deja, por tanto, de salir de la paradoja que supone la seriedad de lo humorístico o el humor que, en multitud de ocasiones, provoca lo serio. Existe, así, ese creer en algo, en lo que sea, como impulso que ayuda a avanzar hacia lo desconocido, a la vez que, con esa progresión, se inventa el camino. En este sentido, la ficción puede llegar a adelantar lo que posteriormente alcanza el territorio de «lo real» especulativo, o algo que solo puede ser posible en el ámbito de cierta abstracción epistemológica. Y mientras eso no ocurra, mientras la ficción elaborada no ocupe el lugar de lo real, lo fantástico continuará instigándolo, subvirtiéndolo; pudiendo entonces aparecer el humor como un paliativo ante la caída en cierto nihilismo terrorífico donde solo cabría el vacío ante los sinsabores de la vida.

Desde la perspectiva aportada por el arte, como «salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio», «vivir es creer» (Paz, 1989: 101). Y es precisamente ante la distopía esquizofrénica en la que parece convertirse un entorno real a veces difícilmente transitable o vivible, donde la pintura, conviniendo con Pommet, puede llegar a suponer un refugio fantástico en sí mismo donde depositar nuestro «creer». Y por cuya «grieta» meternos quienes pretendemos desaparecer de este mundo real, ordenado y estable mediante sus propias leyes, normas y reglas, al igual que ocurrió con el pintor de paisajes chino Wu Tao-tzu. Sumergiéndonos, así, en la pintura al abrir el imperceptible umbral que separa realidad e ilusión (Racionero, 1983: 58-59).

Más allá de la confianza que puede depositar una persona en cierto medio expresivo-comunicativo para hacer avanzar el alcance creativo-investigativo de sistemas sujetos a normas preestablecidas, igualmente configuradoras de la realidad que experimentamos y en la que nos movemos, parece como si el arte contemporáneo flotara en un espacio vacío. En ese «entre» —que ni es una cosa ni es otra—, se encuentra el culto a la jovialidad, lo lúdico y el buen talante, como dogmas que parece expandir la filosofía del sistema capitalista. Una postura cínica ante la caducidad o lo efímero, y una rechazada nostalgia ante lo romántico, queda patente dentro de una sociedad que, arrastrada a la indiferen-

cia, se empeña en disolver la oposición entre lo serio y lo no serio (Lipovetsky, 1990: 137). De hecho, esa ironía que se instala desde la posmodernidad hace que miremos con irreverencia a la historia y a los hechos, de tal manera que lo real también sea susceptible de ser continuamente subvertido. Esa recurrencia que supone la acción de volver sobre lo mismo, y puede acabar por ser humorística y hasta hilarante, tal y como ocurre con el celeberrimo discurso de los Hermanos Marx, en *Una noche en la ópera* (1935) («La parte contratante de la primera parte...»), da cuenta de que, incluso por agotamiento de lo formal en las artes plásticas (y por qué no también del ámbito académico), puede haber una salida fantástico-ficcional-humorística que nos impulse a seguir creando e investigando para abrir las fronteras del conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS ORIENT, Carlos (2016): «Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. IV, núm. 2, pp. 81-91. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.318>>
- (2006): «Ilustración, diseño y fantasía: del papel al celuloide», en Antonio José Navarro y Ángel Sala (eds.), *Europa imaginaria: Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente*, Valdemar, Madrid, pp. 147-180.
- BRION, Marcel (1989): *L'art fantastique*, Albin Michel, Rennes.
- (1957): «Préface», en Gilberte Martinméry (ed.), *Bosch, Goya et le fantastique* [Catálogo de exposición], Delmas, Burdeos, pp. 17-31.
- BOCCUTI, Anna (2018): «Introducción», en Anna Boccuti (coord.), *El humor y lo fantástico, monográfico de Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm., 1, pp. 9-18. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>>
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Si ruela, Madrid, pp. 49-74.
- (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CESARINI, Remo (1999): *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid.
- DE MICHEL, Mario (1983): *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, trad. Ángel Sánchez Gijón, Alianza Forma, Madrid.
- DORFLES, Gillo (1972): *Naturaleza y artificio*, trad. Alejandro Saderman, Lumen, Barcelona.
- GARCÍA NAVARRO, Santiago (2022): «¿Qué clase de ficción es la del arte contemporáneo?», *Aportes*, vol. 32, pp. 77-91. <<https://doi.org/10.56992/a.v1i32.384>>
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1930): «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, vol. 84, pp. 348-391.
- GÓMEZ HARO, Leonardo (2013): *Del humor en el arte contemporáneo: teoría y práctica*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana. <<https://doi.org/10.6035/ars.2013.3>>

- GREGORI, Alfons (2022): «Comicidad vanguardista y fantástico hispano en la primera mitad del siglo XX», en David Roas y Anna Boccuti (eds.) (2022), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid, pp. 63-101.
- GUBERN, Román (2003): *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona.
- HOFMANN, Werner (2010): *Phantasiestücke: Über das Phantastische in der Kunst*, Hirmer, München.
- ISER, Wolfgang (1997): «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid, pp. 43-68.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1973): *Obras completas*, prólogo de R. Gómez de la Serna, A.H.R., Barcelona.
- (2002): «Ideas sobre el humorismo», *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, pp. 139-157.
- LIPOVETSKY, Gilles (1990): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx, Anagrama, Barcelona.
- PARRAMON RUBIO, Pere (2016): «Presentación. Lo fantástico en las artes visuales. Siglos XVIII-XXI», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. IV, núm. 2, pp. 9-15. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.377>>
- (2020): *Arte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible* [Tesis Doctoral], Universitat de Girona, Girona. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/671539>
- PAZ, Octavio (1989): *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma, Madrid.
- PENZOLDT, Peter (1952): *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, Londres.
- RACIONERO, Luis (1983): *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2010): «La risa grotesca y lo fantástico», en Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico: Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, Berna, pp. 17-30.
- (2022): «Entre la risa y la inquietud: la combinación de lo fantástico y el humor como vía de subversión de lo real», en David Roas y Anna Boccuti (eds.) (2022). *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid, pp. 13-39.
- ROJAS-REDONDO, Carlos, y Paco LARA-BARRANCO (2014): «Paco Pomet: la restauración de la mirada en la pintura», *Estúdio: artistas sobre otras obras*, vol. 9, pp. 143-150.
- SCHAEFFER, J. (2002): *¿Por qué la ficción?*, trad. José Luis Sánchez-Silva, Lengua de Trapo, Madrid.
- SCHURIAN, Walter (2006): *Arte fantástico*, trad. Pablo Álvarez Ellacuría, Taschen, Colonia.
- SOURIAU, Étienne (ed.) (1998): *Diccionario Akal de Estética*, trad. Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego, Akal, Madrid.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*, trad. Juan Merino, Eudeba, Buenos Aires.