

O Somma Luce. Viajes al más allá y encuentros con la Diosa

Una aproximación comparada de la herencia dantesca en los cómics
de Pratt, Fellini y Manara y Makyo

Ivan Pintor Iranzo
Universitat Pompeu Fabra
ivan.pintor@upf.edu



Resumen

La construcción de una visualidad fundada sobre la secuencia en las imágenes en la *Divina Comedia* de Dante constituye un referente para la reflexión sobre las condiciones expresivas del cómic. Tanto el viaje ultramundano en la obra de Dante como la idea del tratado erudito y la construcción de una estructura teológico-moral constituyen asimismo formas que, a través de Dante, se proyectan sobre ciertos autores que han tratado de realizar una aproximación literaria al género fantástico en el cómic. Las obras de Hugo Pratt, Federico Fellini y Milo Manara y Makyo, han gestado un espacio de reflexión sobre la secuencia de imágenes. En él la figura del viajero situado ante un panel de imágenes se reitera como manera de meditar sobre la potencia de la imaginación en el espacio entre imágenes.

Palabras clave: Dante; Divina Comedia; Comic; secuencialidad; imaginación; fantasía; intervalo; visualidad; Warburg; Hugo Pratt; Federico Fellini; Milo Manara; Makyo; mitopoética; Parménides; mundus imaginalis; sufismo.

Abstract

The construction of a visuality based on the sequence in the images of Dante's *Divine Comedy* constitutes a reference for all the forms of thought about the expressive conditions of comic books and graphic novels. Both the otherworldly journey and the encounter with the divine in Dante's work and the construction of a moral-theological structure are also forms projected on some authors with a strongly literary background. The works of Hugo Pratt, Federico Fellini and Milo Manara and Makyo have created a thinking space about the sequentiality of images in which the figure of the traveller placed before a panel of images is echoed as a way of meditating on the power of the imagination.

Keywords: Dante; Divine Comedy; Divina Commedia; Comic book; sequentiality; imagination; phantasy; interval; visuality; Warburg; Hugo Pratt; Federico Fellini; Milo Manara; Makyo; mythopoetics; Parmenides; mundus imaginalis; Sufism.

INTRODUCCIÓN

La construcción de una visualidad fundada sobre la secuencia y capaz de interrogar la tensión entre movilidad y estatismo en las imágenes en la *Divina Comedia* constituye un referente para la reflexión sobre las condiciones expresivas del cómic. Tanto el viaje ultramundano y el encuentro con la divinidad en la obra de Dante como la idea del tratado erudito acerca de un determinado espacio y la construcción de una estructura teológico-moral constituyen asimismo formas que, desde el pasado clásico y a través de Dante, se proyectan sobre ciertos autores que han tratado de realizar una aproximación fuertemente literaria al género fantástico en el cómic. Las obras de Hugo Pratt, Fellini y Manara y Makyo, con sus singularidades, han gestado un espacio de reflexión sobre la secuencia de imágenes en la cual la figura del viajero situado ante un panel de imágenes se reitera como manera de meditar sobre la potencia de la imaginación en el espacio de articulación entre imágenes.

De manera en algunos casos más consciente que en otros, la apelación a las formas rítmicas, visuales y literarias gestadas por Dante reaparece en todos estos autores a través de diversos elementos comunes: el viaje concebido como “movilidad de un todo” (Risset 1995: 16) que comienza como un *roman* caballeresco, la creación de un diseño global que sustenta el avance de la trama a partir de la espacialización de escenas discretas, la confrontación agonística con respecto al pasado literario – Pratt –, cinematográfico y visual – Fellini – o religioso – Makyo – y la creación consecuente de un “saber-montaje” a partir de la yuxtaposición, en el cual y con respecto al cual el lector es confrontado con un específico modelo de recepción. Quizá el gesto más relevante de Dante fue crear un nuevo modelo lector así como una diversa manera de relacionar la experiencia lectora con el tiempo y la eternidad. El Dante protagonista, como los personajes de Pratt y Fellini, no cambia, está ya totalmente preparado para convertirse en testigo, en relator de una posteridad concebida como teatro de la memoria en el sentido con el que Giulio Camillo formalizara este término en *Idea del Theatro* (1550).¹

RIGUARDARE DISCONTINUATO Y CONTINUO SGUARDARE:

LA SECUENCIALIDAD EN LA *DIVINA COMEDIA*

A lo largo de los cien cantos de la *Divina Comedia*, Dante no sólo narra y recrea, con una precisa arquitectura rítmica, una expedición al más allá, sino que construye un verdadero atlas visual de la experiencia trascendente. Por una parte, la *Divina Comedia* elabora el motivo del viaje en vida más allá de la muerte, conforme a una tradición que no sólo se remonta al conocido canto

1. Ed. española Camillo 2006.

VI de la *Eneida*, de Virgilio, que relata el descenso de Eneas al Hades, sino que enraíza en fuentes diversas, desde el texto zoroástrico *Ardā Wirāz nāmag* (224-651) hasta el *Poema de Parménides* (s. V aC), tal y como se abordará más adelante en este mismo texto. Por otra parte, la capacidad de evocación visual del poema de Dante trasciende el alcance de algunas de las geografías visionarias contenidas en esas obras, a causa de su preocupación por la tensión entre detención y dinamismo, entre imágenes que parecen ancladas en una repetición perpetua y la movilidad que el paso de su personaje y el de Virgilio imponen en las figuras con las que se van encontrando.

Desde el punto de vista de la relación con las artes visuales, la capacidad evocadora del lenguaje dantesco constituye una síntesis entre la tradición pictórico-narrativa anterior – la alta Edad Media, el románico y estilos a menudo cuasipictográficos basados en el dominio de la mimesis temporal – y el retorno del “paganismo antiguo” (Warburg 1999), es decir las supervivencias de las formas de la Antigüedad clásica que pugnaban por subrayar las formas sensibles y alumbraron un nuevo modo de abordar el arte y el pensamiento durante el Renacimiento. La *Divina Comedia* constituye el punto central de esa síntesis de tradiciones, que se expresa sobre todo a través de un fenómeno de reconstrucción literaria de la experiencia visual desde un ejercicio poético en el que convergen los tres factores sobre los que opera la potencia narrativa del cómic: la secuencia, el gesto y el movimiento.

Este fenómeno puede definirse afirmando que la mayor parte de la *Comedia*, además de ser alegórica y abrirse a interpretaciones simbólicas, teológicas y anagógicas, está construida a partir de la recreación literaria, la *ekphrasis*, de escenas que poseen una calidad pictórica. De ese modo, Dante, guiado por Virgilio, se revela como un observador que sigue las secuencias de un enorme fresco de viñetas animadas extendido a lo largo de tres regiones con sus correspondientes niveles o, dicho de una manera provocadora, Dante se muestra como el lector fascinado de un cómic de proporciones colosales que Virgilio le enseña a leer. Lo que singulariza la *Divina Comedia*, por encima incluso de la pulsión escatológica y política que recorre el poema, es la conciencia de estar configurando un modelo de relación con el lector a partir de una específica relación con lo plástico fundamentada en la tensión entre la discontinuidad de las imágenes invocadas y la hilazón continua de una prosodia que contiene el ritmo del caminar.

Ante la secuencia de imágenes estáticas, ante cualquier secuencia de imágenes, el lector u observador queda siempre librado a una situación de reciprocidad e interacción con las figuras representadas diferente a la que se da en la relación con la imagen única. Ante la secuencia de una pintura narrativa medieval o de un cómic, se revela un tipo de conocimiento o “sabiduría épica” que, como ha señalado Walter Benjamin (1969), induce al lector a

experimentar la sensación de aproximarse al lugar “donde se haya adormecido el ‘recuerdo del origen’ que los hombres han reprimido” (Schiavoni 1989: 17). Frente a la panopsis de la secuencia, el lector se hace dueño de una temporalidad suspendida, que aguarda su aliento para dinamizar cada situación y que requiere “ser mirado por las imágenes así como someterlas al uso personal” de manera dialéctica, “gracias a una fantasía carente de gramática, capaz de ver reunir las palabras en ‘ropajes’ siempre renovados” (Schiavoni 1989: 28).

Es en ese sentido que cabe entender las apreciaciones que el teórico del arte Ananda Coomaraswamy ha realizado acerca de la *Divina Comedia*. A partir de las tesis del antropólogo Lévy-Bruhl en *La mentalité primitive* (1922), Coomaraswamy (1944, 1977, 1990, 1987: 303) colige que en determinados momentos de la *Comedia* se produce una configuración de la visualidad próxima a la vivencia de los individuos de las sociedades tradicionales en relación con las “prácticas estéticas imbricadas” (Ocampo 1985: 19), esto es las formas pre-artísticas y rituales cohesionadoras. Al mismo tiempo, es fácil dar con la interpretación recurrente de la obra de Dante como un minucioso tratado escolástico sobre la gestualidad significativa y expresiva en la Edad Media y como un auténtico *ars memoriae* (Ricoeur 2000), cuya elaborada trama intelectual parecería, en principio, muy alejada de la experiencia regresiva y participativa fomentada por la evocación de la secuencia de imágenes.²

Sin embargo, el propio Dante quiso subrayar la coexistencia de esas dos dinámicas visivas, regresiva e intelectual, en su escritura, y advirtió la necesidad de insuflar en cada una de las estaciones de los diferentes círculos el movimiento de un modo que no vulnerase su naturaleza sacra, que respetase la distancia que se había impuesto durante el Medioevo entre el observador común y las figuras que encarnaban la existencia del Purgatorio, el Paraíso y el Infierno. ¿Qué mejor manera de representar la continua tensión entre *chronos* y *kairos*, tiempo cronológico e instantes decisivos, sobre la que se articula la concepción escatológica del Cristianismo medieval, que las viñetas en perpetua tensión de animación de la *Divina Comedia*?³ La conciencia de

2. El filósofo Paul Ricoeur (2000) relaciona el vínculo palabra-visibilidad en la *Divina comedia* con la tradición del *ars memoriae*, con el ejercicio de la memoria que recorre sucesivas estaciones del dogma cristiano. El logro de Dante, indica Ricoeur, se cifra en haber introducido la memoria poética en una tradición centrada en un ejercicio mucho más mecánico. En ese sentido, Ricoeur se suma a las opiniones de Frances A. Yates en *El arte de la memoria* (1974) y de Harald Weinrich en *Lévié. Art et critique de l'oubli* (1999) para quienes el personaje de Dante encarna, de manera ejemplar, la tradición de la memoria.
3. Se recoge el sentido de *chronos* y *kairos* establecido por James T. Barr en su *Biblical words for time* (1962), donde insiste en que ambos términos no presentaban ninguna oposición en el Viejo Testamento. Frank Kermode (1983: 53 y ss.) ha adaptado las nociones de Barr a la teoría de la literatura a partir del estudio de algunas otras fuentes de estudios teológicos como: *Time and Eternity in Christian Thought* (1937) de Brabant, *Christ and Time* (1964) de Oscar Cullman y *The Fullness of Time* (1952) de John Marsh. Por otra parte, la cronicidad de las escrituras es algo que también ha analizado el estudioso de la tradición rabínica y

Dante sobre esta cuestión le llevó a aludir a ciertas escenas de la *Divina commedia* como *visibile parlare*, ‘habla visible’, ya que las figuras que contemplan los protagonistas constituyen una verdadera escenificación visual y expresan con claridad su pensamiento a través de un gesto o actitud preponderante. Así lo indica el poeta al describir un relieve que representa la Anunciación en el *Purgatorio*:

L'angel che venne in terra col decreto
 della molt'anni lagrimata pace,
 ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
 dinanzi a noi pareva sì verace
 quivi intagliato in un atto soave,
 che non sembiava imagine che tace.
 Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!;
 Perché iv'era imaginata quella
 ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
 e avea in atto impressa esta favella
 'Ecce ancilla Dei', propriamente
 come figura in cera si suggella.
 (Pg. X, 34-45)⁴

Con tan escuetas palabras, Dante realizó una apreciación doblemente reveladora para la pintura: en primer lugar valoró la continuidad de la secuencia en la plástica medieval y en segundo lugar la concilió con la búsqueda del *pathos* expresivo – el momento pregnante, discontinuo – con la finalidad de conferir dimensión trágica a las situaciones representadas. Este intento de potenciar la dramatización constituye la avanzadilla de una de las principales aspiraciones de la nueva pintura, que renuncia a los repertorios fantásticos de la Edad Media y opta por dialogar con las tradiciones bizantina y clásica, de las que en muchos sentidos se nutre la obra de Dante.⁵ Así pues, la evocación de un “habla visible” realizada por el poeta es una conjunción entre tradiciones, un umbral hacia nuevas configuraciones y una fuente de interrogantes en torno a la figuración de la palabra y la dramatización del instante que no habían

la cábala Charles Mopsik (1990), cuyas conclusiones permiten identificar el relato bíblico de los sucesivos engendramientos con el ritmo particular *chronos-kairos*, y la dimensión configuradora del final con un Apocalipsis que devuelve las miras al primer eslabón, Dios, y por consiguiente otorga sentido al relato.

4. *La Divina Commedia*. Milano: Ulrico Hoepli, 1922. Debe destacarse la constancia de esta visualidad, que lleva a Dante, por ejemplo, a describir al Demonio como un trifón grotesco, con tres rostros, extraído de la iconografía románica de influencia orientalizante (*Iff.* XXXIV, 37-45; 55-57) o a comparar la abigarrada combinación de colores y atributos de un diablo con las sedas y los bordados tártaros (*Iff.* XVII, 13-18).
5. Con respecto a la pintura, Jurgis Balstrusaitis (1987), en sintonía con Warburg, Panofsky (1986) y Saxl, el agotamiento de la iconografía románica, con sus monstruos y prodigios destacados sobre un marco estilizado, dio paso a la eclosión de una flora viva y de figuras humanas hermosas que evolucionaron hacia un orden orgánico de la belleza.

cundido en el estilo pictográfico del románico, pero que sin embargo resultan frecuentes a partir del siglo XIV.⁶

El siglo XIV, que por lo que respecta a las artes y la historia italiana es conocido como *trecento*, vio cómo se despertaba un mayor interés por la belleza naturalista y el juego de los volúmenes, primero con los mosaicos de Santa Maria in Trastevere de Cavallini y luego con Cimabue. Al encontrar en este último un símil de sus propios intereses, Dante consideró que era el último representante de la *maniera greca* o bizantina y, a la vez, el inmediato precursor de Giotto (Panofsky 1975), con quien algunos numerosos autores, entre los cuales Paolo Bollini (1994), han tratado de buscar una exhaustiva coincidencia de procedimientos espaciales y dinámicos. “Per poter decidere – señala Bollini al respecto de Dante en su afinidad con Giotto –, semplicemente vedendo le immagini che si presentano ‘dinanzi a li occhi de la nostra anima’, qual è la direzione giusta, occorre saper leggere nelle loro figure le indicazione dinamiche che esse ‘naturalmente’ portano scritte (*in-tentiones*), e farsi *pellegrino*, in modo da *vedere in movimento*, e non semplicemente rimanere a guardare attraverso una perspectiva immobile. Così, per andare ‘d’una cittade a un’altra’ occorre seguire ‘di necessitate... un’ottima e direttissima via’, e non ‘quell ache va ne l’altra parte’ (*Convivio*, IV, xii, 18)” (Bollini 1994: 44).

El “riguardare discontinuato” al que el *Convivio* (III xiii 7) se refiere en términos filosóficos por oposición al “continuo sguardare” de las inteligencias angélicas tiene una lógica continuidad en la dimensión visual de la ekfrasis dinámica de Dante.⁷ Más allá de las numerosas aproximaciones teatrales a la construcción visiva de la *Comedia*, en ocasiones es, incluso, una pura tesis óptica lo que concentra la atención tanto del poeta como del Dante protagonista, como sucede con la atención hacia los reflejos en *Paraíso* I,

6. Una de las fuentes que Dante debía conocer era la tradición escolástica que, mucho antes que la semiótica, intentó desarrollar una teoría general de los signos y tuvo una de sus referencias más importantes en el Libro Segundo de *De Doctrina*, de San Agustín. En él, el santo distingue en primer lugar entre signos naturales o *naturalia* y convenidos o *data* según haya o no *voluntas significandi*, es decir intencionalidad, y se refiere, después, de una manera prolija al código de expresiones faciales y corporales más habituales con la expresión *verba visibilia* [*De Doctrina* II 5]. Aunque las distinciones del santo han sido posteriormente matizadas por los estudiosos de la gestualidad a partir de otro tipo de oposiciones como la de síntoma-mensaje, su aportación es fundamental para entender las representaciones literarias y visuales de la Edad Media, tal como indica J. A. Burrow en *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, obra que además dedica un capítulo entero al estudio de la *Divina Comedia* (Burrow 2002: 156 y ss.). Si en este trabajo se aborda el gesto en las representaciones, resulta muy productiva su comparación con aquellas obras en las que se lleva a cabo una investigación etno-histórica sobre los gestos de la época, como *La raison des gestes dans l'Occident medieval* (1990) de J.-C. Schmitt.
7. Entre otros, María Luisa Ardizzone (2016) y Teodolinda Barolini (1992) han estudiado esta polaridad entre “riguardare discontinuato” y “continuo sguardare” en términos político-filosóficos, al vincular el término a los usos de *Quaestio de Felicitate*, de Giacomo de Pistoia, y *De summo bono*, de Boecio de Dacia (Ardizzone 2016: 293).

49-54 (Bollini 1994: 48). Siguiendo a Ferenczi (1972-1975) y Fónagy, Bollini (1994: 55) subraya la condición de “sueño guiado” (Ferenczi 1973: II, 103-105) asociada al uso del hipérbaton en el poema, naturaleza que puede, con facilidad, vincularse a la naturaleza “aviñetada” de la *Comedia*.⁸ La tendencia a representar situaciones oníricas, la construcción de una retórica del sueño y la naturaleza intrínseca de la secuencia de viñetas, como señalaba Benjamin, van de la mano en la historia del libro ilustrado y el cómic, y la *Comedia* ocupa un lugar central en la historia de esa forma narrativo-visual que es la secuencia de imágenes estáticas.

ENTRAR EN IMAGEN: CORTO MALTÉS, DE HUGO PRATT

De entre todos los autores de cómic que pueden asociarse al campo de influencia del trabajo de Dante sobre la secuencialidad, es quizá el italiano Hugo Pratt quien, con mayor frecuencia, ha cultivado el dispositivo dinámico sobre el que se funda la *Divina Comedia*: la exposición de la tensión entre “continuo sguardare” y “risguardare discontinuato” a través de la figura de un personaje central, Corto Maltese, que, como el Dante protagonista de la *Comedia*, emprende aventuras concebidas como excursiones a un territorio simbólico fraguado a partir de la mecánica del encuentro con personajes históricos dispuestos a explicarle por qué se hallan donde se hallan.⁹ En ambos casos también, un fantasma femenino¹⁰ guía y sublima un recorrido que, en el caso de Corto Maltese, con frecuencia se ampara en la excusa banal de la búsqueda de un tesoro o fortuna. Y, de igual manera, en ambos casos, la arquitectura del recorrido obedece a una pulsión de ordenación del tiempo y de fuentes literarias, históricas y políticas anteriores que van estructurándose a modo de

8. En *Motivation et Rémotivation*, Fónagy señala: “Le langage du rêve est essentiellement pictural et hiéroglyphique. Il nous ramène donc à un état nettement préverbal, où la démotivation de l'hallucination —condition préalable de la pensée conceptuelle— n'a pas encore eu lieu. A la condensation sélective de la pensée conceptuelle se substitue dans le rêve l'identification par surimpression [...]. Cette rémotivation peut s'effectuer, sous certaines conditions, même au niveau de la pensée préconsciente” (Fónagy 1972: 417). *Apud.* Bollini 1994: 55.
9. Si en el libro XI de la *Odisea*, que reproduce la *nekya*, el descenso de Ulises al Hades, el juez de toda culpa es Mínos (*Od.* XI, 568-70: “ἐνθ' ἢ τοι Μίνωα ἴδον, Διὸς ἀγλαὸν υἱόν, / χρύσειον σκῆπτρον ἔχοντα θεμιστευόντα νέκυσσιν, / ἦμενον”, ‘Allí vi a Mínos, ilustre vástago de Zeus, sentado y empuñando un áureo cetro en la mano pues administraba justicia a los difuntos’), el descenso de Eneas al Orco ya resulta central el motivo de la fijación, pues nadie es condenado o salvado sin que antes se determine su culpa, perenne en su explicación (*Eneida* VI, 430-433): “nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: / quaesitor Mínos urnam movet; ille silentium / conciliumque vocat, vitasque et crimina discit”.
10. Entendido, con Giorgio Agamben (1977: 60) en el sentido con el que se fragua la fantasmología medieval con respecto a la configuración de la figura femenina. El amor cortés aparece, de acuerdo con Andrea Capellano en su *De Amore* (h. 1184, ed. 1947) como “inmoderata cogitatio”, como proyección melancólica del fantasma interior.

un canon dinámico y conforme a una retórica onírica prácticamente incólume desde las representaciones de la Edad Media (States 1988).

En particular, las últimas obras de Hugo Pratt sitúan a su personaje en territorios del más allá definidos por geografías muy precisas, en los que aparecen personajes que van configurando la historia desde ubicaciones y viñetas fijas, condenas o bendiciones eternas que relatan ante Corto. *Mú*, el último álbum de la serie protagonizada por Corto Maltese dibujado por Pratt, es un relato que recrea fuentes diversas en torno a la pretendida existencia de un continente desaparecido en los albores del neolítico, desde el mito de la Atlántida hasta las fantasías arqueológicas de escritores, viajeros y ocultistas de finales del siglo XIX y principios del XX como Augustus Le Plongeon y James Churchward. Concebido como un viaje al más allá, *Mú* confronta a Corto con personajes como San Brandán el Navegante, protagonista de uno de los viajes más conocidos de la cultura gaélica medieval.¹¹ Si bien, con voluntad paródica, Pratt acaba desarticulando la realidad del personaje, la mecánica con la que el abad viajero explica su historia, ocultando al principio su rostro, podría ser la transcripción literal de un pasaje de la *Comedia*.

Resulta, de hecho, imposible no pensar en el relato del último viaje de Ulises en el Canto XXVI del Infierno (v. 85-142), en tanto que el monje narra – en tres páginas consecutivas que simulan un friso narrativo medieval¹² – su viaje postrero, una tergiversación del texto más conocido que recoge su singladura, la *Navigatio Sancti Brandani* (s. X-XI), en la que él nunca habría regresado a Irlanda. Como en el *Infierno* de Dante, la duda cunde en torno al destino verdadero del monje, de igual modo que el naufragio final de Ulises frente a una montaña, bruna por la distancia (v. 133), siembra la incertidumbre en Dante y en el lector por estar el héroe confinado en la fosa de los consejeros fraudulentos, cuyo contrapaso consiste en estar envueltos por lenguas de fuego – por analogía con sus propias lenguas, fuente de fraude. Cuando, al final de su relato, el misterioso monje de *Mú* acaba por quitarse su capucha de forma flamígera, revela también, después de un coloquio culto con Corto, que no es en verdad San Brandán sino su descendiente.

11. Saint Brendan of Clonfert, 484-578, también conocido como Barandán, Borondón o Sanborondón, fue uno de los más conocidos monjes evangelizadores irlandeses del siglo VI. Fundó el monasterio de Clonfert (Galway, Irlanda), del que fue abad, y es el protagonista del relato de viajes *Navigatio Sancti Brandani*, un viaje en pos del Paraíso a través del Océano con una estructura que prelude también la de la *Comedia*, desde el encuentro inicial con un perro amenazante, hasta la descripción de los pájaros del *Paradisus Avium* como ángeles neutrales en el enfrentamiento entre el arcángel San Miguel y Lucifer o el rol de un San Pablo el Ermitaño que podría leerse como antecedente de la figura de San Bernardo en el poema de Dante.
12. Pp.187-189 de la edición española. Hugo Pratt, *Mú, el misterio del continente perdido*. Barcelona: Norma Editorial, 2001.

La lógica de estos encuentros, después de los que Corto sigue su camino por espacios laberínticos, por auténticos “climas” en el sentido con el que la tradición de la mística islámica denomina a las siete regiones que preceden al “octavo clima”, el mundo de donde se desarrolla la fenomenología del espíritu en el sufismo (Corbin 1996: 71), se hace aún más acusada en *Las helvéticas*. En este álbum, Pratt relata el viaje que Corto Maltese emprende en compañía de su amigo, el profesor Steiner, hasta la mansión de Herman Hesse en Montagnola. Lejos de hallar al escritor, Corto y Steiner son recibidos por uno de sus personajes, el pintor protagonista de *El último verano de Klingsor* (*Klingsors letzter Sommer*, 1920) a la edad de doce años, una figura cuya proximidad con la muerte sirve a Pratt para convertirlo en un auténtico Virgilio. Como un psicopompo o guía de almas, Klingsor lleva a Corto en busca del Grial hacia un más allá surcado de formas iconográficas del medioevo, de la retórica caballeresca a las danzas macabras, en un trayecto escatológico que se despliega a través de un auténtico museo de viñetas dispuestas ante el caminar del protagonista.

En la sucesión de planchas 6, 7 y 8 del álbum,¹³ Corto es confrontado con un friso de figuras medievales. “¿Pasamos adentro?”, señala Klingsor. “Da la impresión de entrar en un salón del siglo XIV con esas figuras”, responde Corto, antes de que el pequeño Klingsor se minimice, arguyendo que es una proyección mental de Herman Hesse y del poeta medieval Wolfram von Eschenbach (1170-1220), trovador o *minnesänger*, autor de *Parzival*. En apenas tres viñetas, Klingsor se convierte en una figura más del fresco que decora una de las paredes de la villa, y se transforma en caballero, a imagen y semejanza del aspecto con el que fuera representado en el Codex Manesse (1305-1340).¹⁴ Otra de las figuras, también un escritor alemán medieval del ciclo artúrico, Ulrich von Zaktikhoven, autor de *Lanzelet* (1193), explica a Corto la génesis de la imagen de Klingsor que más tarde comparecerá en el paso del marino al más allá, como fruto de la imaginación de von Eschenbach, Herman Hesse y Richard Wagner.

La insuperable tira de tres viñetas que muestra a Corto Maltés minimizándose en la plancha 20¹⁵ y le flanquea la entrada en la edición iluminada del *Parzival* de von Eschenbach constituye también la “diritta via smarrita” del personaje. Como para el Dante protagonista, adentrarse hacia el otro lado es también aquí un “entrar en imagen” o mejor aún “entrar entre imágenes” que confronta a Corto con la necesidad hermenéutica de saber confrontarse con el “visibile parlare”, con la gestualidad signifiante de las figuras con las que

13. 13, 14 y 15 de la edición española. Hugo Pratt, *Las helvéticas*. Madrid: Totem Cómics, 1990.

14. Codex Manesse o *Grosse Heidelberger Liederhandschrift* (1305-1340, Heidelberg, Biblioteca de la Universidad, Cod. Pal. Germ. 848), fol. 149v.

15. 28 de la edición española, *cit.*

se va encontrando, incluso con el grupo de esqueletos que le convencen para bailar una danza macabra¹⁶ en las planchas 42-45¹⁷ o con la secuencia miniada que reproduce el ritual satánico del *osculum obscenum* o beso de las brujas en el ano del diablo 49.¹⁸ Como el de Dante, el de Pratt es un Satán bufo, sólo que atento a códigos de representación y parodia diferentes. La monstruosa figura atrapada en el centro del Cocito, en el noveno Círculo del Infierno, con sus tres cabezas que parodian la Santísima Trinidad tanto como las cabezas de Cerbero – “Oh quanto parve a me gran meraviglia / quand'io vidi tre facce alla sua testa” (*If.*, XXXIV, 37-38) – y el aliento que constituye el reverso funesto del Espíritu Santo, halla continuidad el cuasicinematográfico y burlesco demonio de Pratt.

Es, precisamente, Satán quien arbitra el juicio que decide sobre la partida de Corto Maltese, quizá la parte del relato donde el mecanismo de la tensión continuidad-discontinuidad adquiere mayor relevancia sobre la serie de figuras históricas, literarias y mitológicas que constituyen el tribunal. Eva, Caín, Judas Iscariote, Balal de Sennaar, el mago Merlín, Juana de Arco, Gilles de Rais, Clemente V (Bertrand de Got), Dick Turpin y el propio Rasputín, compañero de aventuras de Corto son los encargados de juzgarlo, como en una inversión deliberada de los invitados sin culpa de las exequias de Estacio en su

16. Las danzas macabras constituyen un género genuinamente medieval que, en una sociedad muy jerarquizada, apelaba a la muerte como potencia unificadora, como circunstancia capaz de igualar a todos los seres, poderosos e indigentes, generosos y mezquinos. Estas danzas no sólo eran escenificadas, sino también representadas en tiras o secuencias dibujadas, algunas de ellas célebres como la de Niklaus Manuel en Alemania. En ellas, una colección de personajes que encarnan los diferentes estados de la humanidad, desde el recién nacido al Papa, son azuzados por la muerte y construyen un discurso en torno a ella. El tema se pintó por primera vez en Italia, donde se desarrolló en una serie que se escalona desde los frescos de Santa Margarita, cerca de Melfi y de la catedral de Atri (h. 1260) hasta las composiciones de Subiaco (1335), Pisa (1350-1360) y Cremona, es decir de manera coetánea a la vida de Dante. No obstante, los poemas más antiguos basados en las danzas macabras —realizados por Baudoin de Condé (h. 1275) y Nicolás de Margival (h. 1310)— se encuentran en Francia, donde también debe subrayarse la *Danse macabre* de Guyot Marchant y, de acuerdo con el análisis de Jurgis Baltrusaitis (1987: 237-250), manifiestan una fuerte influencia de la tradición budista que, a partir del episodio de la contemplación de un muerto por parte del Bodhisattva, ha visitado el tema en innumerables ocasiones. Desde Petrarca hasta la pintura contemporánea, las danzas macabras tienen una persistencia que, por lo evidente de sus connotaciones, desafían la pseudomorfosis que acompaña a todo motivo iconográfico y hacen que el cómic sea pródigo en estas composiciones, desde *El navío de piedra* (*Le Vaisseau de Pierre*, 1974), de Pierre Christin y Enki Bilal, hasta numerosos episodios de la serie *Dylan Dog*. Las danzas macabras constituyen uno de los temas más analizados de la plástica y la literatura medievales y a través de ellas es posible contemplar desde un punto de vista revelador muchas de las indagaciones escatológicas de la historieta moderna. Por sustanciar un nexo común entre la secuencialidad en la *Divina Comedia* y la historieta, resulta interesante ver Mâle 1906 y 1922, además de Langlois 1851, De Montaignon 1856, Clark 1950, Cosacchi 1965, Wirth 1979, Fest 1986, Baltrusaitis 1987 y Utzinger 1996.

17. 49-51 de la edición española, *cit.*

18. 56 de la edición española, *cit.*

Consolatio ad Claudium Etruscum.¹⁹ En las planchas 52, 53, 54²⁰ aparece cada uno inmóvil ante la eternidad, mientras Satán, convertido para la ocasión en un trasunto de Virgilio, enumera sus pecados que, con mucho, son una parodia de la profunda crítica contra las rupturas del pacto social en la Florencia contemporánea a Dante. Llega, en este sentido, a acusar a Rasputín de estar allí sin haber muerto, coda que es frecuente en manos de los condenados y figuras purgatoriales de la *Divina Comedia* con respecto al Dante protagonista. Con una mecánica también empleada por Dante, la de velar la aparición de ciertas figuras, incluso el Grial comparece para dar su juicio definitivo. Una voz emana de él para influir a favor de la absolución de Corto.

Como la entrada, también la salida de Corto es una “salida entre imágenes” marcada por un acercamiento al espacio de la abstracción. Redimido tanto por el Grial como por haberse acercado de manera adecuada a la Rosa Mística (plancha 47),²¹ Corto se ve llevado a una sucesión de viñetas negras, sin figuración hacia las que le induce la voz de un Sandman/San Bernardo (65, 66)²² y de las que le arranca el rostro de la joven Erica, encarnación bufa de Beatrice que por momentos, a lo largo del álbum, ha asumido el rol de Kundry en el *Parsifal* (1882), de Wagner. La entrada literal de Corto en los frescos medievales ha hecho de él, durante el relato, un cuerpo que no se ve inmerso en la acción sino que se convierte, como la mirada del lector, en el hilo que restituye la continuidad a las diferentes secuencias que se desarrollan conforme a la mecánica de los sueños. A diferencia de lo que resultaba más frecuente en las primeras obras de Pratt — desde *Asso di Picche* (1945) y *Ernie Pike* (1957) hasta *La ballata del mare salato* —, la hilazón entre las viñetas de *Las helvéticas* no adquiere su cualidad dinámica en función del movimiento narrativo, de la acción. Ésta queda en un segundo plano, contemplada por Corto.

Es, en cambio, el carácter rítmico de las líneas y los espacios en blanco lo que se constituye el motor de lo que cabría denominar un *equilibrio dinámico*, que, como ha sido analizado en otro lugar (Pintor 2015), a lo largo de la obra de Pratt conduce con frecuencia hacia la mecánica del “intervalo alucinatorio” (Einstein 1915, 1934), la transformación de la figuratividad de los frisos que desfilan ante Corto en puros trazos rítmicos y formas caligráficas. En cualquier caso, y como sucede con algunos de los cómics de Didier Comès, Edmond Baudoin o incluso entre pioneros como Winsor McCay, ese fenómeno visual

19. En *Consolatio ad Claudium Etruscum* (*Silvae* III 3, vv. 13-17), de Publio Papinio Estacio (s. I) — personaje que acompaña al Dante protagonista de la *Divina Comedia* al subir al Purgatorio, en el canto XXII — para consolar a un padre de la muerte de su hijo y a través de Pietas, comparecen invitados dioses y humanos sin culpa, excluyendo a los que habrán de temblar frente al “severo Eaco y su urna infernal”.

20. 59, 60, 61 de la edición española, *cit.*

21. 54 de la edición española, *cit.*

22. 72, 73 de la edición española, *cit.*

atestigua una pugna, una persecución del blanco intericónico. En la medida que entran en un espacio alucinatorio, los personajes se mueven buscando aquello que está entre viñeta y viñeta y que, a la postre, puede suponer su propia desaparición: el intervalo, el espacio intericónico. Esa lucha constituye el motor de un avance donde la mecánica del montaje resulta sustantiva (Pintor 2017), de igual modo que Dante, en un sentido pre-warburgiano o pre-godardiano (Pintor 2017b) es el primer gran autor que ha construido un sistema de conocimiento a partir del montaje, de la yuxtaposición, un auténtico “saber-montaje” (Didi-Huberman 2002, 2011) a partir de las formas de la teología y de la literatura pasada.

DE LA SÁTIRA MENIPEA A LA VISIÓN: FELLINI Y MANARA

En su teoría sobre los géneros literarios, Northrop Frye (1977) distingue un tipo de ficción en prosa, la anatomía, que se caracteriza por brindar una visión exhaustiva y panorámica de un determinado objeto o tema, conforme a un modelo enciclopédico. Aunque su tradición se remonta a Varrón o Luciano, Frye aborda una herencia que alcanza el Renacimiento y el Barroco, con autores como Lipsio, Rabelais, Swift, Quevedo o Burton en su *Anatomía de la melancolía*²³ y se proyecta en el siglo XVIII con Lawrence Sterne en su *Tristram Shandy* (1759). Pese a que el modelo inicial de la anatomía es el banquete o el simposio erudito, es más frecuente encontrarla mezclada con otros géneros de ficción como el romance – Rabelais, *Moby Dick* (1851) de Melville – o la confesión – *Sartor Resartus* (1834), de T. Carlyle –, o bien en co-constituciones ternarias de novela, romance y anatomía, como es el caso de *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes.²⁴ En la historieta es posible hallar algunas visiones panorámicas como las que ofrecen las obras citadas, y no cabe confundirlas con los ejemplos de historieta-ensayo sobre el propio medio surgidos en los últimos años de la mano, sobre todo, de Scott McCloud.

Así como buenos ejemplos de sátira menipea son *Hicksville* (2001) y *Sam Zabel y la pluma mágica* (*Sam Zabel and the Magic Pen*, 2015), de Dylan Horrocks, hay que buscar tanto en Pratt como en el tándem Fellini-Manara a los principales cultores de ese modelo, tanto por lo que respecta a la idea de

23. Esa tradición es la de la sátira menipea o varroniana, supuestamente inventada por un griego llamado Menipo de Gadara (s. IV-III aC). Aunque sus obras no se conservan, han quedado las de su discípulo Luciano, algunos fragmentos de las obras de Varrón y, sobre todo, las de sus continuadores Petronio y Apuleyo. La forma corta de la sátira menipea, empleada por Erasmo o Voltaire, suele ser el diálogo o coloquio, en el que se dirime un conflicto de ideas. La forma larga es la que han practicado Swift, Rabelais, Flaubert en el caso concreto de *Bouvard et Pecuchet* o Burton en su obra monumental *Anatomy of Melancholy* (1621).

24. Debe señalarse que la aproximación morfológica que Frye establece a partir del análisis rítmico —y las relaciones entre el *melos*, la *lexis* y la *opsis*— divide la ficción en prosa justamente en las cuatro parcelas señaladas: la novela, la confesión, el romance y la anatomía.

banquete erudito²⁵ como, sobre todo, por cuanto en ambos se hace manifiesto, además, el esquema del viaje ultramundano, ya presente en tanto que parodia en la *Apocolocyntosis divi Claudii* (54 dC) de Lucio Anneo Seneca²⁶ pero fundamental sobre todo en la idea del juicio final de las obras lucianescas. Muy interesado por la idea de la experiencia post-mortem tanto como por la idea del convite lucianesco – no en vano había adaptado el *Satiricón* (s. I dC) de Petronio en el filme del mismo título, *Satyricon* (1969) –, el cineasta Federico Fellini emprendió a finales de los años ochenta, junto al dibujante Milo Manara, la adaptación de un guión que el cineasta había comenzado veinte años antes con Brunello Rondi y Dino Buzzati, *Il viaggio di Giuseppe Mastorna*, en el que resuenan tanto los ecos de la *Divina Comedia* como de la tradición menipea.

Siguiendo sus propios *story-boards*, primero, y, más tarde, las planchas dibujadas por Manara para el cómic en el que la narración acabó tomando forma en 1992, se relata la historia de Giuseppe Mastorna, también conocido como Fernet, un payaso cuyo número más célebre comporta la interpretación de una pieza al violín, cuya excursión al otro mundo comienza tras un accidente de avión, de cuya ausencia de supervivientes él mismo, desde su condición post-mortem, no se apercibe, mientras recalca en un albergue en medio del bosque donde va encontrando toda una serie de figuras que lo invisten como una figura purgatorial, complementaria con los trayectos de *La dolce vita* (1960) y *8 ½* (1963). Con ellas forma una verdadera *Commedia* en el sentido profundo con el que Giorgio Agamben ha situado la comedia como centro de sus *Categorie Italiane* (2010: 13, 17). Entrar en el bardo, en el hades, como enfrentarse a la “selva selvaggia e aspra e forte” de Dante, requiere tan sólo una leve torsión, la carretera perdida o el accidente de avión que, hasta llegar a relatos tan populares como la serie televisiva *Lost* (ABC: 2004-2010), tiene en *Il viaggio di Giuseppe Mastorna* su primer avatar – cuando, en un momento de lucidez, Mastorna se encuentra ante una *selva oscura*, frente al albergue del bosque, proclama en el guión original: “È questo il regno di Dio? Non è possibile! Non è possibile che la morte sia questa!”.

25. En ocasiones, con una consciencia directa de estar elaborando esta cuestión, como en el cenáculo organizado en torno a la figura de Hipazia (trasunto de la filósofa neoplatónica Hipatia de Alejandría, 370-416) en *Fábula de Venecia (Favola di Venezia – Sirat Al-Bunduqiyyah, 1977)*. En la serie Corto Maltés, las reflexiones que se llevan a cabo en torno a la idea de fabular, soñar o ensoñar se articulan conforme a un modelo anatómico, enciclopédico. Una aproximación iconográfica debería contemplar, a partir del carácter rítmico de la página, todos los factores que entran en juego, sin desterrar los valores esenciales de la forma del medio, lo que con gran exactitud Tilleuil, Van Braband y Marlet (1991: 25) denominan “lo irreductible dinámico”.
26. Que narra el ascenso al Olimpo y descenso al Hades del emperador Claudio, que se confronta con Cerbero y con las sombras de los amigos a los que había hecho matar antes de ser juzgado ante Eaco.

Sin embargo, es en la otra colaboración entre Fellini y Manara, *Viaggio a Tulum* (1986), donde el mecanismo subrayado en las obras de Pratt cristaliza con más fuerza por lo que respecta al “saber-montaje”. “Un día, Milo Manara, poniéndose todo colorado, me preguntó si no me molestaría ver trasladar al cómic mi relato *Viaje a Tulum*, que él había leído en *Corriere della Sera* [...]”. Ese relato publicado por partes en el diario milanés era el intento de referir, en los estilemas de una construcción cinematográfica, las aventuras que yo había vivido realmente en un viaje realizado tiempo antes a México para ver a Carlos Castaneda, cuyos libros siempre me habían interesado e inquietado”, anota Fellini.²⁷ Si bien el punto de partida de *Viaje a Tulum* es un itinerario iniciático, lo más interesante es la primera veintena de páginas, en las cuales el esquema esencial de la *Comedia* de Dante se fusiona con el mecanismo de la yuxtaposición. Perdidos, como Dante junto a un Virgilio sin brújula alguna, una joven periodista y Vincenzo Mollica se adentran en Cinecittà en busca de Fellini.

Mientras se desenvuelven por un tiempo y un espacio del que se esfuma toda continuidad, asisten a un friso yuxtapuesto de viñetas. Antes de hallar al cineasta al borde de un lago, confrontan las imágenes que se constelan en torno a su psique. El mago y los *clowns* del final de *8 ½*, la niña demoníaca de *Toby Dammitt*, la diva Edmea Tetua, el rinoceronte y el cronista de *E la nave va* (1983), la Gelsomina de *La Strada* (1954), el cuerpo agigantado de Anita Ekberg en *Le tentazioni del dottor Antonio*, Giton y los patricios del banquete de Trimalción en *Satyricon*, el niño perdido entre la bruma de *Amarcord* (1973), el elefante y los pintores de forillos de *Intervista* (1987) junto a la Suzy/Iris (Sandra Milo) de *Giulietta degli Spiriti* y el obispo que ilustra a Guido sobre el canto del cuclillo (diomedeo) en *8 ½* van configurando, viñeta a viñeta, un *saber-montaje* del universo felliniano. En connivencia con Fellini, Manara crea una “doble articulación” o yuxtaposición que impone, sobre cualquier orden cronológico, la jerarquía de la memoria. Eso explica que página a página se emplee, del mismo modo que en la historieta de Manara *Sin título*, el leitmotiv rítmico como elemento unificador.

No se trata ya de que el tiempo quede especializado sino, como en el caso de las secuencias comentadas de Hugo Pratt, de que el nexo de continuidad temporal se diluya en un esquema espacial y rítmico sincrónico que ilumina, desde las viñetas, la manera de trabajar de las últimas películas de Fellini. Aquello que hace es, en efecto, suspender los relatos a través del ritmo, partiendo, como Dante, como Pratt, de un continuo interrogar a la temporalidad de la imagen. No es banal pensar que la plancha del proyecto visual *Mnemosyne* (1924-1929) en la que el creador de las “ciencias de la cultura” y la

27. Fellini, Federico, “Prólogo”, en Fellini-Manara, *Viaje a Tulum*. Madrid: New Comic, 1990, p. 18.

iconología Aby Warburg alude directamente a Dante es, fundamentalmente, una reflexión en torno a la idea de la panopsis y la movilidad de la imaginación. “E quindi uscimmo a riveder le stelle: cosmo e destino a Padova e nella Divina Commedia”, titula Warburg la plancha 23,²⁸ en la que se agrupan desde una imagen del Palazzo della Ragione, Il Salone di Padova con un ciclo de más de trescientas pinturas murales astrológicas hasta las miniaturas de un manuscrito del rey Wenceslao IV de Boemia.²⁹

En muchos sentidos, *Viaggio a Tulum* constituye el anverso de *Il Viaggio de Giuseppe Mastorna*, la conversión de las imágenes preexistentes del cineasta en arquetipos, en formas subconscientes y mudables, en viñetas eternas ante las que desfilan los personajes, en un movimiento vertical de descenso y ascenso en busca de un punto cero desde el que reiniciar el viaje, en busca de una Visión total del proyecto que se disponen a acometer. Una vez más, la *Divina comedia* aparece como modelo tanto de la lógica secuencial con la que aparecen transcritas fórmulas y retóricas oníricas, como de lo que, en este caso, podría denominarse “la Visión”. A lo largo de las diferentes fosas y círculos del *Inferno* y el *Purgatorio*, y de las formas consteladas del *Paraiso*, se le aparecen al poeta escenas o representaciones de pecados y virtudes, primero en forma de bajorrelieves que se animan, después como visiones y, finalmente, como “imágenes puramente mentales” (Calvino 1990: 97), pero a la vez profundamente plásticas. Algunos teóricos, como Etienne Gilson (1939) y Richard Hartland (1999) han concebido la obra de Dante a la par como literatura y teoría de la literatura. Tomándola en ese sentido, dos de sus tercetos en la *Divina comedia* (Pg. XVIII, 13-18) definen de manera incomparable la “alta fantasía”, la parcela creadora o agente de la imaginación humana:

O imaginativa che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.

Ese valor de la visión y la imaginación creadora – que constituye una domesticación de la fantasía (*phantasia*)³⁰ – caracteriza una tradición mitopoética que

28. En sus apuntes, Warburg, tal y como se consigna en la versión del Atlas Mnemosyne recreada por la revista Engramma, señala: “Dalle pagine miniate della tradizione arabo-meridionale, gli dèi planetari approdano al grande ‘libro’ astrologico del Salone dei Mesi di Padova. Una “divina commedia” in cui le sfere celesti, legate alle arti e alle inclinazioni dell’uomo, condizionano come demoni astrali i propri ‘figli’ (rappresentazione dei mestieri)”. *La Rivista di Engramma*, temi di ricerca, Mnemosyne Atlas < http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php > [Consulta: 3/11/2018]

29. *Liber introductorius*, Michael Scotus. Praga, 1392-1394, Cod. Vindob. 2352, fol. 28v, Viena. Österreichische Nationalbibliothek.

30. Si bien Aristóteles se refiere a la imaginación en *De Anima* (III, 3, 427b) como la categoría

es la de Dante, Blake, Milton, Spenser o Eliot. Se trata de una forma poética que se relaciona oblicuamente con la inteligencia racional (Frye 1973: 230) y se caracteriza por la estrecha relación que mantiene con la mitología y las estructuras arquetípicas de la imaginación. “El pensamiento en imágenes de Dante, como sucede en toda verdadera poesía, se realiza gracias a una propiedad de la materia poética que yo propongo llamar convertibilidad o mutabilidad”, afirma Ósip Mandelstam en su *Coloquio sobre Dante* (2004: 41). Esa verdadera poesía a la que se refiere Mandelstam es, precisamente, dentro de su pesquisa, la mitopoética. Y la condición dúctil de la alta fantasía es, precisamente, aquello que ha permitido a un teórico como Pavel Florenskij, fascinado por la cuarta dimensión del tiempo en la plástica, realizar un sugerente estudio sobre lo imaginario en el encuentro con el Purgatorio de Dante y Virgilio a partir de la teoría de la relatividad de Einstein.³¹

EL TRAZADO MITOPOÉTICO: EL CICLO DE LOS DOS HORIZONTES

El ánimo que guía la obra de autores como Pratt o el tándem Fellini-Manara está, en ciertos momentos, próximo al de Dante, pues se cifra en una búsqueda de la conexión con ciertos arquetipos esenciales, en particular una escatología orientada a subrayar la tensión entre inmutabilidad y mutabilidad, estasis y movimiento al ser confrontada con un Juicio Final, que aparece como el umbral hacia una última Edad espiritual del ser humano.³² Ese diseño escatológico es el que preside una saga tan singular como *El ciclo de los dos horizontes* (*Le Cycle des deux horizons*, 1990-1993), con guión de Makyo y dibujo de Christian Rossi.³³ Entre los meses de julio y agosto de 1990, el diario *France-Soir* publicó

que integra a la *aisthesis* y la *dianoia*, la tradición latina empezó a degradar esta noción, al traducir el griego φαντασία utilizando de modo indiferente los términos *phantasia* e *imaginatio*. Poco a poco, la imaginación quedó asociada a lo irreal y fue concebida como “maestra de error y falsedad”, como señalan Mary Warnock (1981) y Gilbert Durand (1960). Los artículos reunidos en el volumen colectivo *Phantasia-Imaginatio* (Fattori, M. Bianchi, 1988), definen el alcance y los matices de este término.

31. Véase el trabajo *Mnimosti v geometrii*, publicado en Moscú en 1922 y reeditado en Munich en 1985 con el título *Imaginäre Größen der Geometrie* (1985).
32. Así como una de las estructuras que configuran la idea de Juicio Final de Dante es la escatología trinitaria del abad cisterciense Joaquín de Fiore (Piromalli 1984), cuya característica principal se cifra en dividir la historia en tres fases o edades de espiritualidad: la edad del Padre, la del Hijo y la del Espíritu Santo, el abad aparece directamente invocado a través de algunas de las referencias esotéricas de Pratt tanto en *Las helvéticas* como en *Las célticas* (*Les Celtiques*, 1972). La encarnación del Juicio y el Renacimiento finales se sitúa en la Nueva Jerusalén, que congrega en torno a Dios diversas categorías de monjes. Los escritos del abad calabrés se hicieron eco entre los franciscanos o en la obra de Dante, así como en numerosos milenarismos y en la mística protestante de Swedenborg o Böhme (De Lubac 1977). Conviene subrayar, asimismo, el imaginario visual del monje, cuyas ilustraciones, substantivas para la *Divina Comedia* tanto como para Pratt, están compiladas en *Liber figurarum* (Reeves 1972, Tondelli 1953).
33. La versión castellana fue publicada parcialmente a partir del segundo número de la revista

una historieta fantástica titulada *Jordan*, que luego sería el primer volumen de *El ciclo de los dos horizontes*. La serie había sido anunciada durante meses, y la revista *Les Cahiers de la bande dessinée*³⁴ había hecho un seguimiento del meticoloso proceso de elaboración de cada una de las páginas, desde los primeros esbozos hasta la confección del gigantesco *lay-out* que suele realizar Rossi: una inmensa lámina con el esquema estructural de todas las páginas, no muy diferente de los numerosos esquemas que la *Divina Comedia* ha inspirado.

La historia comienza cuando Jordan, un adolescente solitario, abandona los brazos de su absorbente madre para ir a estudiar a Praga. Allí, a finales de los años ochenta y junto a su único amigo de la infancia, Karel, entra a formar parte del grupo de investigación universitario del doctor Mirliade – trasunto del teórico de las religiones Mircea Eliade – dedicado a indagar acerca de las figuraciones de la muerte en las religiones antiguas. Jordan vive rehuyendo la intimidad con el resto de personas y dibujando de manera constante la extraña forma de una perla negra, trazada con pinceladas caligráficas muy semejantes a ciertos dibujos de Henri Michaux. Pero, de repente, su vida se ve trastocada cuando los acólitos de Mirliade le dan la espalda al creer que ha sido él quien ha denunciado al gobierno las actividades del profesor, que busca un antiguo manuscrito llamado *Tratado de los dos horizontes*, con el que es posible experimentar en vida la conciencia de la muerte. Mirliade fallece durante un interrogatorio. Los sueños de Jordan con la perla negra se acumulan, y las dos muchachas del grupo de investigación con las que mantiene relaciones, Helena y Anna, sufren un extraño embarazo que dura una sola noche, al cabo del cual dan a luz sendas criaturas.

Las dos criaturas tienen una extraña protuberancia en el cráneo. En el primer caso es un minúsculo feto, y en el segundo una perla negra. Los bebés se desarrollan en apenas unas horas y se convierten en dos monstruos, dos extraños golems, mientras Jordan parte hacia París para encontrar el manuscrito, en manos del anciano Dr. Moisan. Los dos siguientes volúmenes de la serie, *Selma* y *Le Coeur du voyage* relatan la llegada de Jordan a París. Allí descubre que Moisan ha muerto, se encuentra con su hija Selma y esquiva las asechanzas de dos nuevos monstruos. Comprende, al fin, que éstos aparecen a causa de sus emociones desbocadas y, en compañía de Selma, descubre dos mundos paralelos: el intra-mundo y el extra-mundo, entre los que deberá mediar para evitar que París sea invadido por decenas de monstruos. Finalmente, y de acuerdo con una estructura semejante a la de *El Incal* (*L'Incal*, 1981-88), de Jodorowsky y Moebius, Selma y Jordan deberán penetrar en el templo de

Luca Torelli es *Torpedo*. *Historietas y literatura negra*. Barcelona: Editorial Makoki, 1991. Más tarde, los volúmenes fueron publicados en Francia por Delcourt y en España por la Editorial Planeta en la colección Europa.

34. *Cahiers de la bande dessinée*, números 83-90 (bimestrales), Grénoble: Glénat, 1989-1990.

una extraña orden religiosa para emprender el combate definitivo. El ambiente conseguido en algunas páginas asemeja a la saga *El corazón coronado* (*Le Coeur couronné*, 1992-2000), también de Jodorowsky y Moebius, que recrea con ironía el nacimiento del Mesías en la Sorbona.

En la tercera parte del *Ciclo de los dos horizontes*, la acumulación de peripecias conduce a una catábasis que, finalmente, posibilita el encuentro con el arquetipo femenino, con la Diosa, después de haber tenido que confrontar desde las bestias que flanquean el trayecto hasta escenografías de un colosalismo también inspirado en la *Divina Comedia*. Si, por una parte, lo que plantea *El ciclo de los dos horizontes* es un motivo que en su día explotaron con genialidad dibujantes como Billy de Beck o incluso Herriman y que poco a poco se convirtió en uno de las metáforas axiales sobre las que ha construido la ficción secuencial – desde el mítico *Mandrake* de Lee Falk y Phil Davis hasta *El Eternauta* (1957) de Oesterheld o la obra de autores como Beà, Toppi, Comès o Corben –, el soñador en lid por controlar su sueño, habita también en su estructura elemental el motivo del descenso ultramundano para encontrar a la divinidad femenina. Aunque se trata de un motivo transcultural (Campbell 2012: 77), la obra en la que el viaje en vida al inframundo aparece, por primera vez, transcrito en torno al destino de un encuentro con la Diosa en un sentido cercano al que aquí se aborda es el famoso Poema de Parménides de Elea (h. 530 aC).

A Parménides se le atribuye un sólo tratado (Dióg. L. i, 16, DK 28 A 13), un poema en hexámetros preservados gracias a Sexto Empírico y a Simplicio (Kirk y Raven 1978: 346-376), cuyo proemio describe un viaje que comienza con una “diritta via smarrita”, la desviación del camino inicial. “Las yeguas que me transportaban me llevaron tan lejos cuanto mi ánimo podría desear, cuando, en su conducción, me pusieron en el famosísimo camino de la diosa, que guía al hombre que sabe a través de todas las ciudades”.³⁵ Con motivos como los de las puertas del Día y la Noche, que Parménides toma de la Teogonía de Hesíodo, el poema reclama el “llegar a ver” propio de la cultura griega, presente tanto en el mito de la caverna de Platón como en el mito del alfarero Butades sobre el nacimiento de la pintura. Asimismo, es una reivindicación de

35. “Ἴπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ’ ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι, πέμπων, ἐπεὶ μ’ ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι δαίμονες, ἢ κατὰ πάντ’ ἄστη φέρει εἰδῶτα φῶτα”. Resulta interesante el adjetivo que describe el camino, πολύφημον (*polyphemon*), término normalmente traducido como ‘famoso’, tal como rubrica el diccionario Liddell-Scott-Jones (1980), en el cual un pasaje de Píndaro, *Istmicas* VIII, 64, muestra que la palabra tiene equivalencia semántica con πολύφραστος (*polyphrastos*, ‘famoso’). Fränkel (1960: 159), en cambio, objeta vinculándolo a φήμη (*phémē*) ‘noticia’, “término de significación activa”, y Guthrie (1986: 21) hace convivir ambas posibilidades. Pero son Eggers y Julià (1978) quienes señalan semejanzas con el pasaje de *Odisea* XX, 98-111 en el que hay una equivalencia entre *phémē*, ‘signo’, y *sēma*, ‘señal’ y, por consiguiente, traducen “abundante en signos”, que no está tan lejos de “selvaggia e aspra e forte” (*If.* I, 5).

una vía no racional de conocimiento que Peter Kingsley, en *Los oscuros lugares del saber* (2006), ha identificado con un aspecto con frecuencia omitido de la historia de la religiosidad griega, el ritual de la *incubatio*, esto es la incubación de sueños en el seno de los cultos a Apolo Oulos, en los que guías de sueños, *phôlarchos* y *iatoromantis*, *oulis* y *ouliades* – palabras todas que venían a significar lo mismo – conducían a hombres todavía jóvenes, *kouros*, a menudo en el medio del camino de su vida.³⁶

En muchos sentidos, lo que enlaza la *Divina Comedia* con trayectos cultivados dentro del género fantástico como *El ciclo de los dos horizontes* o las obras de Jodorowsky y Moebius es la idea de una *incubatio*, de un trayecto onírico y mitopoyético, pero no por ello vago sino muy preciso. “Resulta imposible leer los cantos de Dante sin relacionarlos con nuestra época. Están hechos para eso. Son herramientas para comprender el futuro. Exigen un comentario *in futurum*”, señala Osip Mandelstam (2004: 53), y ese comentario *ad futurum* requiere, asimismo, una hermenéutica de aproximación diferente. En el ensayo *Del cliché al arquetipo*, McLuhan (1998: 387 y ss.) subraya que Occidente carece de ciertas distinciones que las tradiciones místicas del Islam realizaron con respecto a la imagen y a la imaginación. Éstas permiten abordar en su plenitud la narración visual fundada en la homología figurativa antes que en la acción, algo sobre lo que recalaron tanto el gran arabista español Asín Palacios (1932, 1946, 1992) como sus seguidores J. Baruzi (1935), E. Cerulli³⁷ y, sobre todo, Henri Corbin.

De acuerdo con Corbin (1964), las categorías que el misticismo sufi y la gnosis chiíta³⁸ proponen en sus diferentes vías (*turuq*) aceptan, en primer

36. Kingsley parte de los descubrimientos arqueológicos en el sur de Italia, en Elea-Velia, realizados por Pellegrino Claudio Sestieri en 1958, en los que exhumó diversas estatuas con las palabras *phôlarchos*, *iatoromantis*, *oulis* y *ouliades* inscritas. Si Oulis era el nombre de alguien consagrado al dios Apolo Oulios, especialmente adorado en regiones costeras Anatolia, *phôlarchos* significa el señor o jefe (*archos*) de la guarida, pues *phôleos* alude a la madriguera donde los animales se refugian, agazapados y casi sin respirar. El trayecto de descenso que acaba por devolver al personaje a la luz, si bien guarda relación con la importancia del motivo del inframundo en el Sur de Italia, es a la vez un viaje de sublimación, como sucede en la *Divina Comedia*.
37. Cerulli 1949. Maxime Rodinson (1951) ha analizado y complementado este trabajo, que ha servido a Corbin (1995: 173) para aproximarse a los relatos visionarios de Avicena.
38. La situación del creyente en el mundo en el Islam es, fundamentalmente, hermenéutica. El término *haqiqat* designa la Verdad Espiritual, a la que el misticismo aspira a acceder a través de la experiencia y la gnosis. Según algunos autores, el término sufismo procede del árabe *sûf*, que significa ‘lana’ y alude al manto o *khirqâ* blanca de los sufíes. Ibn’Arabi lo hace derivar de la raíz *safâ* (‘blanquear’), y una explicación menos aceptada lo relaciona con el griego *sophos*, ‘sabio’. En cualquier caso, dicho término designa el misticismo islámico, que nació en los márgenes de la religiosidad oficial, y cuya esencia se cifra en ligar la áscesis a ese principio de exégesis y revelación, llamado *ta’wil* —literalmente: reconducir, llevar una cosa a su origen— y aplicado no ya a un texto sino al alma. Para una aproximación general, véanse Martin Lings, *¿Qué es el sufismo?* (1981); Henry Corbin, *Historia de la filosofía islámica*, 1994, pp. 175 y ss., y C. Bonaud, *Introducción al sufismo* (1994). Por otra parte,

lugar, que la imaginación creadora (*'âlam mitâli*) ejerce como facultad cognoscitiva; media entre la percepción sensible y el entendimiento y da pie a un mundo “tan real ontológicamente” como el de los sentidos y el del intelecto. Además de estudiosos de la imaginación como Gilbert Durand y Gaston Bachelard, algunos pensadores occidentales del siglo XX como Sartre o Foucault han intentado subrayar ese valor de la imaginación al señalar que existe “en la sutura entre el cuerpo y el alma” (Foucault 1973: 70), pero no han alcanzado a delimitar su función cognoscitiva, que en Occidente empezó a ser reducida a partir de la Edad Media, en el momento exacto de la escritura de la *Divina Comedia*.³⁹ En el contexto de la gnosis islámica, se considera que ese mundo intermedio guarda una correspondencia entre lo interno y lo externo. En él se percibe el sentido espiritual de los textos y los seres. Constituye un “intermundo” (Corbin 1971-1973) y no una mera alegoría, ya que asume una función noética o cognitiva propia: permite acceder a una región del ser que sin él resultaría inaccesible.

Henry Corbin ha encontrado en la expresión latina *mundus imaginalis* el equivalente literal del vocablo árabe que designa la función mediadora de la imaginación, *'âlam mitâli*. Además, dentro de la filosofía de la luz irania, la *Xvarnah*,⁴⁰ la imaginación creadora se resuelve en la configuración de un verdadero “paisaje imaginal”, visualizado de manera plena y detallada y cartografiado con fidelidad por algunos místicos como Ibn 'Arabî⁴¹ (1165-1240), cuya

Annemarie Schimmel ha desarrollado una monografía de referencia en *Le Soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam* (1996) a partir de la obra Corbin y Paul Nwyia.

39. Si bien, como Durand (1963, 1996, 2000), Culianu (1999) o Patrick Harpur (2006) han estudiado, existe una “cadena áurea” de filósofos y artistas que – de Plotino a Blake, Yeats o Jung – salvaguardan en Occidente esa defensa de la imaginación como instrumento gnoseológico en los siglos ulteriores y hasta llegar a la actualidad (Pintor 2001).
40. En el Irán islamizado del siglo XII, el místico o *shaykh* Suhrawardî restauró la teosofía de la antigua Persia sasánida: el mazdeísmo zoroástrico, que había sido la religión de Estado hasta la conquista árabe. Apoyándose en ella, quiso establecer una filosofía de la Luz (*Xvarnah*) que otorgase particular importancia a la angelología avéstica, muy diferente de la occidental y que sólo entiende al ángel como presencia visualizable bajo los rasgos concretos de un individuo real. Véase Suhrawardî, *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques* (1976). Véase además la exhaustiva investigación que Mehdi Amin Razavi (1997) ha desarrollado al respecto.
41. Ibn 'Arabî subraya que el saber de los teósofos tal y como aparece formulado con respecto al imaginal es de naturaleza diferente que el de la religión positiva (*sharî'at*): mientras que ésta está basada en la Ley de Mohammad, aquél se basa en la ley de Idrís, dice. En tanto que tras la figura de Idrís en la tradición islámica se transparentan las de Seth, Henoch y Hermes, es posible afirmar que remonta la tradición de los filósofos a la hermética. Hermes es, para las corrientes místicas y filosóficas del Islam, el padre de los Sabios, de modo que Ibn 'Arabî inscribe la tarea de los teósofos y su aproximación al *mundus imaginalis* dentro de la tradición gnóstica, concebida no como fenómeno particular de una religión sino como Welt-Religion. No es ocioso, por esa razón, destacar que los gnósticos buscaron en Irán a sus primeros antepasados (Quispel 1951: 7, Corbin 1995: 28). En sus textos principales, *El libro de las revelaciones recibidas en la Meca, Las contemplaciones de los misterios, El tratado de la unidad* y en su testamento espiritual *Los engarces de la sabiduría (Fusûs al-Hikmâ)*, el

influencia específica ha sido con frecuencia señalada en la *Divina Comedia* (Cerulli 1949), sobre todo a través de la figura de Brunetto Latini. El sufismo y, en particular, las escuelas próximas a la vía *sâdili*⁴² exaltan la figuración y la imagen en la misma medida en que otras espiritualidades y sistemas de pensamiento las inhiben. El *mundus imaginalis* es, como su nombre indica, un enclave imaginario con una topografía determinada que adopta una posición mediadora con respecto al mundo de las formas sensibles (*'alam bissî*) y el de lo inteligible puro (*'alam 'aqlî*), y se caracteriza por tener el carácter de un espacio descriptible y estimular el cultivo de esa parte del espíritu que es el “órgano de la percepción visionaria”.⁴³

CONCLUSIONES

Es fundamental señalar la continuidad entre ese “órgano de la percepción visionaria” que cristaliza en el *mundus imaginalis* y la “alta fantasía” de Dante, así como el ascendente que esta tradición de vindicación de la imaginación agente – tan estrechamente ligado al desarrollo de un criterio hacia la visualidad y la figuración – ejerce sobre un determinado modelo de representación en el cómic. Ese modelo, que se encarna en autores como los mencionados, Pratt, Fellini-Manara y Makyo, podría rastrearse en otras obras más allá de las abordadas, sin ir más lejos *La Balade au bout du monde* (1982-2012) del propio Makyo junto a Vicomte y otros dibujantes, una meditación sobre las condiciones expresivas y la fenomenología de la lectura del cómic realizada desde el género fantástico. Sin embargo, es en los ejemplos comentados donde comparece, de un modo más fuerte, la autoconciencia sobre los procesos que determinan tanto la secuencialidad como la cristalización de una forma de ejercicio de la imaginación específicamente desarrollada dentro de los mecanismos de tensión entre continuidad y discontinuidad en el cómic.

esquema de los mundos descansa sobre el eje de la percepción, la consciencia y el conocimiento imaginativos. Véanse Asín Palacios 1931, Corbin 1977 y Chittick 1994: 67 y ss.

42. La *tariqa sadiliya* es la rama del sufismo que ha registrado una mayor pervivencia hasta la actualidad y tiene un origen hispanomusulmán. Véanse la obra de Asín Palacios *Sâdîlîes y alumbrados* (1990) y el trabajo de Martín Ling *Un santo sufi del siglo XX* (1982).
43. Corbin 1996: 24. Ese territorio es el del *Malakût y Hûrûqalyâ*, la “Tierra celeste” o “Tierra de las visiones”, donde se desarrolla la fenomenología del espíritu en el sufismo, pero capaz de proponer, a la par, la topografía de una dimensión sensible y visual de la que carecen otras formas de pensamiento o religiosidad. Los estudios de mística y hermenéutica espiritual comparada han encontrado una correspondencia directa entre el *mundus imaginalis* del misticismo islámico y la *imaginatio vera* —término originariamente acuñado por Paracelso— de los místicos protestantes. También se encuentran distinciones semejantes en la mística judía de los hasidíes. En todos los casos, la función de mediación de la imaginación ha sido y es parte de una búsqueda surgida dentro de religiones que prohibían los iconos y dirigida hacia tradiciones anteriores. Sólo en el caso del taoísmo chino se encuentra un paralelo de la función mediadora no ligado a la prohibición de los iconos, aunque su carácter es harto más abstracto (Izutsu 1983).

No hay que interpretar que esa facultad de la imaginación constituye un alejamiento de la realidad, sino todo lo contrario. El *Stil Nuovo* arranca de una inspiración tanto teológica como subjetiva (Auerbach 2008: 51) y Dante es capaz de ensamblar la Visión con la factualidad histórica (Auerbach 2008: 155). Esa polaridad entre la Visión y la alegoría, de un lado, y la concreción histórica es algo que caracteriza también la función del testigo y la reconstrucción histórica en la historieta (Pintor 2015b). De los muchos hilos que circulan a través de la *Divina Comedia* y se prolongan hasta los ejemplos mencionados, además, conviene subrayar que tanto la forma del banquete erudito, que tuvo un peso importante sobre otras obras de Dante como el *Convivio* y *La vita nuova*, como la precisión de la escatología cristiana casan a la perfección con el espacio de lo fantástico dentro del cómic, por cuanto fomentan estructuras narrativo-visuales suspendidas en el tiempo pero siempre actualizables, como sucede con la experiencia lectora del cómic.

No hay que olvidar, como ya se ha hecho patente en otros textos (Pintor 2015, 2017), que en latín el término *imago* no sólo designa la imagen, sino también el estado definitivo de los insectos de metamorfosis completa, y de igual manera que la mariposa, la imagen de la historieta es a la vez resultado y proceso dinámico. Que ante la secuencia de imágenes, el lector es llamado a insuflar tiempo en la concatenación de espacios intericónicos entre viñetas es un fenómeno que Federico Fellini subrayó precisamente al comparar el carácter físico de cada viñeta, su naturaleza de huella mnémica y temporal, con mariposas muertas y fijadas con alfileres. Durante la lectura de historietas, señalaba Fellini, el aliento del lector devuelve el aleteo a las mariposas-viñetas y hace de sus diferentes metamorfosis un proceso único, de igual manera que el caminar de Dante protagonista parece ir activando los eternos castigos o recompensas.

La “angelica farfalla” del *Purgatorio* (X, 125) a la que está destinado el gusano humano parece en ese sentido, no sólo una metáfora del alma humana sino también de la legibilidad de la imagen. Sólo en función de la cartografía que Dante realiza, con el atrevimiento de juzgar, destinar y marcar a personajes históricos tanto como a coetáneos suyos en relación con la eternidad, es posible entender el juego análogo que realiza Pratt o incluso Fellini y Manara con respecto a las propias imágenes del cineasta en una tensión vertical entre la arqueología y el vuelo encaminada hacia una imaginación sin imagen, la “somma luce” (*Pd.* XXXIII, 67) con la que el blanco intericónico entre viñetas promete adueñarse de la experiencia lectora. Es en el viaje ultramundano, en el encuentro con la Diosa donde el cómic nos enseña que puede tener lugar la eclosión de la imaginación pura, la vía negativa de una imaginación ya liberada de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agamben, G. 1977. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Milan: Einaudi.
- , 2010. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Bari: Editori Laterza.
- Alighieri, D. 1922. *La Divina Commedia*. Milano: Ulrico Hoepli, 1922.
- Amin Razavi, M. 1996. *Shurawardî and the School of Illumination*. Surrey: Curzon.
- Ardiszone, M. L. 2016. *Reading as the Angels Read. Speculation and Politics in Dante's 'Banquet'*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- , 1932. *El Islam cristianizado. Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Dibujos de C. De Miguel, 1931. [Reed. Madrid: Hiperión, 1981 (Libros Hiperión, 58).]
- , 1946. *La escatología musulmana en La Divina Comedia, seguida de la historia y crítica de una polémica*. Madrid-Granada. [Reed. Madrid: Hiperión, 1984.]
- , 1990. *Sâdilîes y alumbrados*. Madrid: Hiperión.
- , 1992. *Tres estudios sobre pensamiento y mística hispanomusulmanes*. Madrid: Hiperión.
- Auerbach, E. 2008. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Trad. Jorge Seca. Barcelona: Acantilado.
- Baltrusaitis, J. 1987. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Trad. José Luis Checa. Madrid: Cátedra (Ensayos Arte Cátedra).
- Barolini, T. 1992. *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton University Press.
- Barr, J. T. 1962. *Biblical words for time*. Londres: SCM Press.
- Baruzi, J. 1935. "Sur un hypothèse d'Asín Palacios", en *Problèmes d'histoire des religions*. París: Alcan, pp. 115-151.
- Benjamin, W. 1969. *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bollini, P. 1994. *Dante visto dalla Luna. Figure dinamiche nei primi canti del Paradiso*. Introduzione di Mario Spinella. Bari: Dedalo.
- Brabant, F. H. 1937. *Time and Eternity in Christian Thought*. Oxford, Nueva York: Longmans, Green and Co.
- Burrow, J. A. 2002. *Gestures and Looks in Medieval Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calvino, I. 1990. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Camillo, G. 2006. *La idea del teatro*. Ed. Lina Bolzoni, trad. Jordi Raventós. Madrid: Siruela.
- Campbell, J. 2012. *Imagen del mito*. Girona: Atalanta.
- Capellano, A. 1947. *Trattato d'amore. Testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV*. Ed. Salvatore Battaglia. Roma: F. Perrella.
- Cerulli, E. 1949. *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi, 150).
- Chittick, W. C. 1994. *Imaginal Worlds. Ibn al-'Arabi and the Problem of Religious Diversity*. Nueva York: State University of New York Press.
- Clark, J. M. 1950. *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson, Son & Co. [Reed. en VV.AA. *Death and the Visual Arts*. Nueva York: Arno Press, 1977.]

- Coomaraswamy, A. 1944. "Imitation, Expression and Participation". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3/11-12: 62-72.
- , 1977. "Literary Symbolism", en *Selected Papers*, I. *Traditional Art and Symbolism*. Oxford: Princeton University Press.
- , 1987. "Primitive Mentality", en *Traditional Art and Symbolism*. Ed. Roger Lipsey. Princeton: Princeton University Press. Bollingen Series, LXXXIX, pp. 286-307.
- , 1990. "La nature de l'art médiéval", en *La philosophie chrétienne et orientale de l'art*. Trad. Frédéric Monneyron. Puiseaux: Éditions Pardès.
- Corbin, H. 1971-1973. *En Islam iranien: aspects spirituels et philosophiques*. 4 vols. Paris: Gallimard.
- , 1977. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*. Paris: Flammarion.
- , 1995. *Avicena y el relato visionario*. Barcelona: Paidós (Orientalia).
- , 1996. *Cuerpo espiritual y tierra celeste: del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Trad. Ana Cristina Crespo. Madrid: Siruela.
- , 1996. *Cuerpo espiritual y tierra celeste: del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Trad. Ana Cristina Crespo. Madrid: Siruela.
- Cosacchi, S. 1965. *Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*. Meisenheim am Glan: Verlag Antón Hain.
- Culianu, I. P. 1999. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela.
- Cullman, O. 1964. *Christ and Time*. Filadelfia: Westminster Press.
- De Montaignon, A. 1856. *L'Alphabet de la Mort de Hans Holbein*. Paris.
- Didi-Huberman, G. 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris.
- , 2011. *Atlas, ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'Histoire*, 3. Paris: Minuit.
- Durand, G. 1960. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF.
- , 1963. "L'Occident iconoclaste: contribution à l'histoire du symbolisme", en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 2: 3-18.
- , 1996. *Introduction à la mythodologie mythes et sociétés*. Pref. Michel Cazenave. Paris: Albin Michel.
- , 2000. *Lo Imaginario*. Pról. Jean-Jacques Wunnenburger, trad. y epíl. Carme València. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Eggers Lan, C.; Juliá, V. 1978. "Parménides", en *Los filósofos presocráticos*, I. Madrid: Editorial Gredos. pp. 399-484.
- Einstein, C. 1915. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher.
- , 1934. *Georges Braque*. Paris, Londres, Nueva York: Éditions des Chroniques du Jour, Zwemmer, E. Weyhe.
- Ferenczi, S. 1972-1975. *Fondamenti di psicoanalisi*. 4 vols. Ed. G. Carloni y E. Molinari. Florencia: Guaraldi.
- Fest, J. 1986. *Der Tanzende Tod. Über Ursprung und Formen des Totentanzes vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Lübeck: Kunsthau.
- Florenskij, P. 1985. *Imaginäre Größen der Geometrie (Mnimositi v geometrii)*. Munich: Otto Sagner.
- Fónagy, I. 1972. "Motivation et rémotivation, comment se dépasser?". *Poétique* 11: 414-431.
- Foucault, M. 1973. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nueva York: Vintage.
- Fränkel, H. F. 1960. *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*. Munich: Beck.
- Frye, N. 1973. *La estructura inflexible de la obra literaria: ensayos sobre crítica y sociedad*. Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madrid: Taurus.

- , 1977. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gilson, E. 1939. *Dante et la philosophie*. París: Vrin.
- Guthrie, W. K. Ch. 1986. *Historia de la filosofía griega*, II, *La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*. Madrid: Gredos.
- Harpur, P. 2006. *El fuego secreto de los filósofos*. Barcelona: Atalanta.
- Hartland, R. 1999. *Literary theory from Plato to Barthes. An introductory history*. Hong-Kong: MacMillan Press.
- Izutsu, T. 1997. *Sufismo y taoísmo. Estudio comparativo de conceptos filosóficos clave*. 2 vols.: 1, *Ibn'Arabi*; 2, *Laozi y Zhuangzi*. Madrid: Siruela (El árbol del paraíso, 10-11).
- Kermode, F. 1983. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa.
- Kingsley, P. 2006. *En los oscuros lugares del saber*. Girona: Atalanta.
- Kirk, G. S.; Raven, J. E. et al. 1978. *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Madrid: Gredos.
- Langlois, E. H. 1851. *Essai sur les Danses des morts*. Ruán.
- Lévy-Bruhl, L. 1922. *La Mentalité primitive*. París: PUF (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine).
- Liddell, H.; Scott, R.; Jones, H. S. 1980. *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press.
- Ling, M. 1982. *Un santo sufi del siglo XX*. Madrid: Taurus.
- de Lubac, H. 1977. *La posterité de l'Esprit selon Joachim de Fiore*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Mâle, E. 1906. "L'idée de la mort et la danse macabre". *Revue des Deux Mondes* (1 de abril), pp. 658-659.
- , 1922. *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París: A. Colin.
- Mandelstam, Ó. 2004. *Coloquio sobre Dante*. Trad. de Selma Ancira. Barcelona: El Acanalado.
- Marsh, J. 1952. *The Fullness of Time*. Londres: Nisbet & Co.
- McLuhan, M. 1998. *Escritos esenciales*. Ed. Eric McLuhan y Frank Zingrone, trad. Jorge Basaldúa y Elvira Macías. Barcelona: Paidós.
- Mopsik, Ch. 1990. "El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebraica, en la tradición rabínica y en la Cábala", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. I. Ed. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, trad. José Luis Checa, Isabel Zamorano, Juan Ochoa y Jorge Reichmann. Madrid: Taurus, pp. 49-74.
- Ocampo, E. 1985. *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.
- Panofksy, E. 1975. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 1975.
- , 1986. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: Piqueta.
- Pintor, I. 2001. "About the Imaginary". *Formats. Journal of Audiovisual Communication*, 3.
- , 2015. "L'intervallo allucinatorio nelle avventure di Corto Maltese, di Hugo Pratt: La figurazione della parola e la discontinuità visiva". *H-ermes. Journal of Communication*, 6: 31-58.
- , 2015b. "Dream and History, the Cartoon Mirror: the Incorporation of History into the Comic Book", en Esther Claudio y Julio Cañero, ed. *On the Edge of the Panel. Essays on Comics Criticism*. Cambridge: Cambridge Scholars.
- , 2017. *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Barcelona, Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de València (Aldea Global, 37).

- , 2017b. “Formas del atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: el montaje, la emoción y el gesto”. *Barcelona Research Art Creation*, 5/2: 156-188.
- Piromalli, A. 1984. *Gioacchino da Fiore e Dante*. Soveria Mannelli: Rubbettino (Continente Calabria).
- Quispel, G. 1951. *Gnosis als Weltreligion*. Zürich.
- Reeves, M., Hirsch-Reich, B. 1972. *The Figurae of Joachim of Fiore*. Oxford: Clarendon Press.
- Ricoeur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Risset, J. 1995. *Dante, une vie*. Paris: Flammarion.
- Rodinson, M. 1951. “Dante et l'Islam d'après des travaux récents” [Reseña de Cerulli 1949]. *Revue de l'histoire des Religions* 140/2 (oct-dic.): 203-236.
- Schiavoni, G. 1989. “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”, en W. Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva visión, pp. 11-15.
- Schmitt, J.-C. 1990. *La raison des gestes dans l'Occident medieval*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Histoires).
- States, Bert O. 1988. *The Rethoric of Dreams*. Ithaca: Cornell University Press.
- Suhrawardî. 1976. *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*. Trad. de Henry Corbin. Paris: Fayard.
- Tilleuil, J.-L.; Van Braband, C.; Marlet, P. 1991. *Lectures de la Bande Dessinée. Théorie, méthode, applications, bibliographie*. Col. Thérèse Belche, Isabelle Blavier, Marianne Piret, Dominique Poncelet y Nathalie Warnon. Lovaina: Academia Edition et Diffusion.
- Tondelli, L. 1953. *Il Libro delle Figure dell'Abate Gioacchino da Fiore*. Turín: Società editrice internazionale.
- Uttinger, H. y B. 1996. *Itinéraires des Danses Macabres*. Chartres: Editions J. M. Garnier.
- VV.AA. 1988. *Phantasia-Imaginatio. V Colloquio Internazionale (Roma, 9-11 Gennaio, 1986)*. Ed. M. Fattori y M. Bianchi. Roma: Edizioni dell'Ateneo (Lessico Intelletuale Europeo, XLVI).
- Warburg, A. 1999. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. Florencia: La Nuova Italia.
- Warnock, Mary. 1981. *La imaginación*. Trad. Juan José Utrilla. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Weinrich, H. 1999. *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Paris: Fayard.
- Wirth, J. 1979. *La Jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*. Ginebra: Librairie Droz (Hautes Études Médiévales, 36).
- Yates, F. 1974. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.