

## LA POSIBILIDAD DE LO SINIESTRO EN *UN MAESTRO DE LAS SENSACIONES* DE ANDRÉS IBÁÑEZ

### THE POSSIBILITY OF THE UNCANNY IN ANDRÉS IBÁÑEZ'S *A MASTER OF SENSATIONS*

Juan TROUILLHET MANSO

CCEE Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** Este artículo pretende analizar la presencia de lo siniestro, siguiendo las ideas de Freud, en la colección de cuentos *Un maestro de las sensaciones* de Andrés Ibáñez. En una serie de relatos contemporáneos que se mueven entre la tradición y la modernidad, en un autor que por su vitalidad, positivismo e inquietudes espirituales resulta, en principio, difícil de asociar con lo siniestro. Sin embargo, el mundo de estos relatos es tan variado y multiforme que en él tienen cabida historias inquietantes de sombras, de monstruos y un sinfín de motivos siniestros. Su originalidad radica, sobre todo, en su novedosa perspectiva y en la combinación de elementos tan variados como el erotismo, lo fantástico, el humor, el mundo del cómic, lo macabro, vampiros y hasta meteoritos. En mi análisis de sus cuentos he buscado tanto la fortaleza estética de sus imágenes, de una belleza siniestra, como la presencia de lo siniestro en historias en las que por su temática o estilo no se esperaría su aparición perturbadora.

**Palabras clave:** siniestro, Freud, fantástico, comicidad, macabro, belleza, identidad, Andrés Ibáñez.

**Abstract:** This article aims to analyze the presence of the uncanny, following Freud's approach, in the short stories collection *A master of the sensation* by Andrés Ibáñez. In a series of contemporary short stories residing between tradition and modernity and in an author who, due to his vitality, positivism and spiritual concerns, is difficult to associate with the uncanny. However, the world of these stories is so varied and multiform, including disturbing stories of shadows, monsters and endless sinister motifs. Its originality lies, above all, in its novel perspective and in the combination of different elements such as eroticism, fantasy, humour, the world of comics, the macabre, vampires, meteorites and so on. In my analysis I have searched for both the aesthetic presence of his images, of a sinister

nature, as well as the presence of the uncanny, in stories in which, were not to its theme or style, the disturbing appearance of the sinister would not be expected.

**Keywords:** uncanny, Freud, fantastic, comedy, macabre, beauty, identity, Andrés Ibáñez.

TROPELIÁS

Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. (Freud, 1919: 2)

Para llegar a esta definición, Freud realiza un triple análisis,<sup>1</sup> aunque no necesariamente en este orden: filológico, sobre los términos *Unheimlich* y *Heimisch* (siniestro/familiar); textual, sobre el cuento de Hoffmann *El arenero*; y temático, al recopilar una gran cantidad de motivos o temas que evocan un efecto siniestro.

Primero realiza un exhaustivo estudio filológico, en el que analiza todas las acepciones del término alemán *Unheimlich*, en español «ominoso», «pavoroso» o «siniestro», y su opuesto *Heimisch*, lo «familiar» o «confortable». Hasta que encuentra su equivalencia en lo oculto misterioso o secreto que hay tanto en el término *Heimisch* como en *Unheimlich*. Esta ambivalencia del término *Heimisch* (lo familiar/secreto) permite que coincida con su antítesis, consiguiendo que el antónimo se vuelva sinónimo y lo familiar se torne siniestro. Con esta coincidencia de significados entiende Freud el aforismo de Schelling sobre lo *Unheimlich*: «Lo siniestro sería todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante, se ha manifestado» (Freud, 1919: 4). De ahí también que se pueda llegar a la conclusión de que «lo familiar es el lugar privilegiado donde lo siniestro retorna» (Alemán, 2019: 47).

Con su análisis textual trata de explicar cómo es posible, y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden volverse siniestras. El texto de Hoffmann, al que considera «el maestro sin par» de lo siniestro en la literatura (Freud, 1919: 8), es todo un compendio de motivos siniestros. Aunque para Freud el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del arenero, es decir, «a la idea de ser privado de los ojos» (6) y al «complejo de castración infantil» (7).

Con su investigación temática completa los temas y motivos ya iniciados en su análisis de *El arenero*, formulando un inventario bastante completo. Señala una serie de situaciones, personas e impresiones que pueden provocar el sentimiento de lo siniestro: el animismo, la magia, la brujería, los individuos siniestros portadores de maleficios, la figura del doble, la duda de que un ser u objeto aparentemente inanimado no lo sea realmente, la repetición de lo semejante en una especie de retorno de lo idéntico, las imágenes de amputaciones, despedazamientos, lesiones de órganos vitales o la angustia de castración, la omnipotencia del pensamiento, el miedo del hombre hacia la muerte, la manifestación de lo fantástico en la realidad o la disolución de los límites entre lo real y lo fantástico.

La conclusión preliminar que podemos sacar es que el hallazgo de la ecuación familiar/siniestro es sumamente sugerente y acertada,<sup>2</sup> incluso cuando hay que diferenciar, como sugiere el propio Freud,

---

<sup>1</sup>Freud organiza su ensayo en tres partes divididas numéricamente, que en su mayor parte coinciden con este triple análisis, sin embargo, insiste en que son dos las vías o caminos de estudio: el análisis de lo siniestro como categoría lingüística o la recopilación de temas y motivos que producen el sentimiento de lo siniestro. Con cualquiera de las dos se llega al mismo resultado (1919: 2).

<sup>2</sup>Algunos como el dramaturgo Alfonso Sastre (1998) cuestionan la definición de Freud de lo siniestro: «¿No nos hallamos una vez más ante una gran explicación... reductora?».

lo siniestro que se vivencia del que encontramos en la ficción. En el ámbito de la imaginación lo siniestro es mucho más multiforme que en la vida real, amén que los creadores disponen de muchos más medios para provocar un efecto siniestro.<sup>3</sup> En definitiva, aunque su estudio esté condicionado por sus intereses psicoanalíticos, su análisis ofrece claves fundamentales para entender lo siniestro como un fenómeno estético de vital importancia para la literatura contemporánea.<sup>4</sup> Se trata además de un fenómeno bastante amplio que se relaciona con términos igual de complejos, como son lo bello,<sup>5</sup> lo sublime, lo macabro o lo fantástico.<sup>6</sup> Esta «multiformidad» de lo siniestro es precisamente lo que pretendo mostrar en mi estudio de una serie de cuentos de Andrés Ibáñez.

La colección de relatos *El maestro de las sensaciones* (2018) nos ofrece una gran variedad de relatos. Para parte de la crítica Andrés Ibáñez tiene «un don para narrar historias interesantes al mejor estilo decimonónico» (Ayala-Dip, 2018), para otra parte sus historias son «inclasificables, delirantes, divertidas, inquietantes, llenas de mundos y puertas que se abren hacia mundos desconocidos» (EFE, 2018).

En realidad, Andrés Ibáñez no es un autor que encaje fácilmente con lo siniestro, pues muchas de sus historias están llenas de luz, de positivismo, de humor, de buena energía o, como advierte Eduardo Lago (2020), a Ibáñez, sobre todo, le interesa descifrar «el enigma del bien».<sup>7</sup> Sin embargo, en muchas de sus obras y especialmente en esta colección de cuentos, hay historias fantásticas, hay vampiros, monstruos, historias de sombras e innumerables motivos y temas siniestros.

Ya desde sus primeras novelas, Ibáñez<sup>8</sup> se revela como un «creador de mundos imaginarios», así lo define entre otros García Galiano (2004). También se le ha inscrito en la tendencia de la novela «alegórica, mítica y fantástica» (Santos Alonso, 2003: 50). Y, aunque ha llegado a ganar algún premio de literatura fantástica (IV premio Tristana, 2008),<sup>9</sup> su nombre no figura en las grandes antologías de literatura fantástica actual, como *Perturbaciones* (Muñoz, 2009), ni tan si quiera en la *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea* (Roas, 2017). El propio Ibáñez prefiere definirse como «autor de la imaginación», pues defiende que «el arte siempre es fantástico», ya que «todo lo que pasa en una obra literaria sucede en la imaginación» (Martín, 2014).

En cualquier caso, podemos encontrar una gran variedad de elementos fantásticos y siniestros en la mayoría de relatos de *El maestro de las sensaciones*. Algunos de estos relatos tratan del origen del mundo, pero es un origen angustioso, como el grito de horror y desconsuelo de un mono de pelaje grisáceo, que marca «el principio de todo». Otros se adentran en el mundo de las sombras, como los

<sup>3</sup> Freud (1919) concluye que «mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía» (12).

<sup>4</sup> Con anterioridad publiqué varios estudios sobre lo siniestro en Valle-Inclán: Trouillhet (2003), (2004), (2009) y (2012).

<sup>5</sup> Eugenio Trías (2001) considera lo siniestro como «condición y límite» de la belleza, es decir, no se entiende la belleza sin lo siniestro y no se puede entender la esencia de lo siniestro sin el envoltorio de lo bello (50).

<sup>6</sup> Ceserani (1999) dedica todo un capítulo a «las experiencias fantásticas y perturbadoras», en el que analiza en clave de lo fantástico en ensayo de Freud.

<sup>7</sup> Lago (2020) lo compara con Roberto Bolaño, autor que sí estaba muy interesado en resolver «el enigma del mal».

<sup>8</sup> Andrés Ibáñez es uno de los autores más originales y brillantes en la actualidad, ha sido Premio Ojo Crítico de RNE con su primera novela *La música del mundo* (1995) y Premio de la Crítica por *Brilla, mar del edén* (2014), muchos críticos reconocen su talento y, sin embargo, es un autor «invisible» al gran público y a la actualidad literaria.

<sup>9</sup> Lo ganó con su relato *Memorias de un hombre de madera* (Ibáñez, 2009).

protagonistas de la «Novela de sombras» cuyas cabezas son sombras, o como el protagonista de «Una sombra más» que acaba siendo invitado a una casa llena de sombras para ser «una sombra más». También hay una historia cortazariana de un monstruo, «el Oucro», un ser que se alimenta del dolor y de todas las cosas que nos atormentan, aunque no provoca ningún extrañamiento su presencia ni tampoco el hecho de formar parte de la familia.<sup>10</sup>

Aunque son muchos los cuentos en los que podemos apreciar lo siniestro, he centrado mi estudio en seis y desde dos perspectivas: imágenes siniestras y la posibilidad de lo siniestro, es decir, una representación casi iconografía de lo siniestro y su posibilidad de acción como puerta a lo desconocido.

## Imágenes siniestras

I. Andrés Ibáñez es un autor de imágenes poderosas, sugerentes y hermosas.<sup>11</sup> Buen ejemplo de ello es «El arte de la novela», primer relato de esta colección, que funciona como un discurso de agradecimiento del premio Nobel de Literatura, y en el que la narradora protagonista nos dibuja una imagen de una belleza siniestra:

La imagen debería ser un bosque espeso, el suelo cubierto de césped, y sobre el césped una espesa capa verde de tréboles gigantes, tréboles grandes como margaritas, y grandes hojas de helechos rizadas por aquí y por allá, y en medio de los tréboles una niña tendida boca abajo desnuda. No, no está completamente desnuda: lleva pendientes. Lleva una flor en el pelo, o quizá un recogepelo. (Ibáñez, 2018:15).

El detalle de los pendientes rompe lo idílico de la escena, en la que la niña desnuda era una flor más. La tajante afirmación «No, no está completamente desnuda» desnaturaliza su desnudez infantil y nos genera una duda siniestra por lo que le ha podido pasar. Dudas que se confirman con los peores presagios. Pues se nos revela que cuando iba al colegio, muy cerca de su casa y en mitad del pueblo,<sup>12</sup> la niña protagonista fue secuestrada, violada y brutalmente vejada y golpeada por tres hombres, a plena luz del día. La narración no escatima en detalles ominosos:

La violaron muchas veces, quién sabe cuántas. Luego la golpearon. Quizá su intención era matarla, quizá eran simplemente sádicos que disfrutaban haciendo daño. Luego volvieron a violarla y volvieron a golpearla. (16-17)

La destrozaron, la dejaron malherida, con muchos huesos rotos, los pulmones perforados, le rompieron las piernas, los brazos, las caderas..., la golpearon en el rostro con tanta saña que la dejaron completamente desfigurada, perdió un ojo, pero no la mataron. Y lo peor es que un hecho así no es

<sup>10</sup> La misma ausencia de extrañamiento sucede con el personaje que vomita conejitos en «Una carta a una señorita de París». Para David Roas (2019) esta ausencia de asombro o miedo ante la irrupción de lo anormal es característico del fantástico contemporáneo, que no pretende demostrar «la evidencia de lo sobrenatural», sino subrayar «la anormalidad de la realidad», «para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos» (107). Este desplazamiento del miedo de los protagonistas al receptor se conoce como «miedo metafísico» (103).

<sup>11</sup> La importancia de las imágenes es también patente en los comentarios de la narradora del relato, al afirmar que «el novelista siempre trabaja con imágenes, vive en imágenes y no escribe otra cosa que imágenes» (Ibáñez, 2018:14)

<sup>12</sup> Se trata de una ciudad en medio del bosque, Timbaktu, una ciudad ficticia de Rhode Island definida en el relato como «una ciudad bosque», «un lugar idílico» rodeado de bosques.

algo único, ni excepcional pues, como afirma la narradora, «cosas así pasan continuamente en el mundo, en todas partes. Ahora mismo está pasando en algún lugar» (15).

Es precisamente este abyecto incidente el comienzo de su brillante carrera literaria. Pues esta traumática experiencia la convierte en la escritora que es. Por un lado, su reclusión, su vida de enferma, de reclusa, «casi de monstruo que huye de la luz» (Ibáñez, 2018: 19) no hizo sino afianzar su vocación literaria. Pero, por otro, el pánico que le provoca la gente, la exposición pública, le induce a pedir que su mejor amiga la suplante, que se haga pasar por la autora de sus libros, convirtiéndose de paso en su doble. El cuestionamiento de la identidad propio de este proceso se acentúa con la confusión final de las dos identidades: «Ella y yo. Yo y ella. Ella o yo. Yo, es decir, ella» (24).

Otra prueba de la vital importancia de esta experiencia siniestra es que la protagonista, víctima de una salvaje violación múltiple, nunca quiso apartarse de su casa, de aquellos bosques, de aquellos parajes «sombrios» donde sucedió su desgracia y donde «su vida se rompió para siempre». Casualmente, en la memoria de la narradora, ya no es el lugar idílico del principio, sino un lugar «horrible», «donde fue encontrada aquel día desnuda y tendida entre los oscuros tréboles igual que una muñeca rota» (23). La explicación para no alejarse de la casa y de aquel siniestro recuerdo la encuentra la narradora en que aquel horrible lugar se había convertido en algo parecido a «un santuario», del que no podía alejarse, pues la «amenazaba» y «hechizaba» (23) al mismo tiempo.

La confusión de identidades deviene al final en una inquietante confusión entre la ficción y la realidad. La narradora galardonada con el Premio Nobel, Lidia Walton, primero confiesa no ser la verdadera merecedora del premio, pues suplantó a su amiga Monica Ravenport, violada salvajemente por tres hombres, que es la verdadera autora y merecedora del premio. Finalmente, ambas acaban fundiéndose o confundiendo en una misma anciana en silla de ruedas que, aunque niega ser Monica Ravenport, no niega su ominosa experiencia al afirmar:

Aquella niña murió cuando tenía catorce años. Toda mi vida he sido un fantasma. No he tenido vida. He sido lo que me hicieron. Soy el resultado de un experimento infinitamente cruel, que consiste en destruir completamente a un ser humano. (24)

Realmente el relato, que no por casualidad se llama «El arte de la novela» —y aunque está planteado como un discurso de agradecimiento con un tono confesional—, es todo un ejercicio de ficcionalización de la realidad o de novelización del discurso, en el que tenemos que desentrañar qué tiene de «verdad» y qué de «imaginario». <sup>13</sup>

En definitiva, podemos ver en este relato cómo lo siniestro —que solo se insinúa en la imagen inicial— una vez que se le da paso con todo su abyecto potencial, acaba apoderándose del relato, de su ficcionalidad y de la propia protagonista:

Muchas veces pienso que aquellos tres hombres nunca existieron. Pienso en tres fantasmas errantes entre los helechos. Otras veces pienso que esos tres hombres son mi verdadera familia, que han vivido

---

<sup>13</sup> La narradora confiesa: «Es posible que el arte de la novela haya llegado a calar hasta tal punto en mis viejos huesos que ya todo lo que haga, diga o piense solo pueda hacerlo, decirlo o pensarlo como si fuera una novela o un proyecto de novela» (14).

siempre conmigo, y que vivirán en tanto yo viva, y que si después de la muerte hay algún tipo de existencia, a esa existencia se vendrán conmigo. (24)

## II. Otra imagen de belleza siniestra es la descripción de «La ciudad de los vampiros»,<sup>14</sup> vista desde el aire:

Allí estaba Lagardi, la blanca ciudad de los vampiros, girando en el aire, un frágil y delicado abanico de escalinatas y columnatas, de estanques ornamentales y rectángulos de césped adornados de estatuas. No estábamos preparados para la belleza de Lagardi, para su segura magnificencia. (81)

Es tan impresionante la visión de la ciudad desde el aire, como la maniobra descendente en círculos de la avioneta, en un «complicado rizo» que proyecta la imagen de la ciudad de las ventanas de un lado a otro. La oportuna metáfora de la avioneta «ave» nos prepara para la llegada a la ciudad de los vampiros: «descendía con el balanceo de un ave que planea con las alas abiertas por entre las colinas cubiertas de edificios blancos». (81)

La imagen se completa, una vez que ha aterrizado la avioneta y la expedición se dispone a entrar en el palacio de los vampiros, con la misma combinación de la belleza natural y ornamental de la ciudad y la siniestra presencia de los vampiros:

Estábamos al pie de unas formidables escalinatas de piedra blanca, al final de lo que parecía una gran avenida ornamental de hierba, bojes y esculturas. A ambos lados de la avenida se elevaban las bellas y delicadas arquitecturas de la ciudad. Estaba atardeciendo, y la luz tenía un matiz rosado. En lo alto de las escalinatas había un vampiro. (83)

La majestuosidad del palacio de piedra blanca, con los apacibles tonos rosados del atardecer, contrasta con la inquietante presencia de un vampiro. Es una imagen de «belleza siniestra» configurada, en palabras de Eugenio Trías, como «algo resplandeciente que tiene por soporte un fondo horrible y tenebroso» (81).<sup>15</sup>

Sabemos también que Lagardi es una ciudad monumental habitada mayormente por vampiros y en la que quedan «pocos» humanos, según aclara uno de los personajes «el barrio de Cremeri todavía es de los humanos» (81). No sabemos cómo conviven humanos y vampiros, pero resulta bastante inquietante ese «todavía». Más aun sabiendo que la ciudad no fue construida por vampiros, pues como aclara el narrador protagonista «los vampiros no sabían construir». Tenemos, por tanto, una bella ciudad «ocupada» mayoritariamente por vampiros, y a la que llega una expedición científica para recoger muestras de un extraño árbol.

Este relato, además de por las imágenes, funciona como un juego de contrastes y opuestos. Empezando por el contraste entre los vampiros con la ciudad blanca, con la expedición científica o con el tono algo cómico de la misma. Pero, sobre todo, resulta más inquietante el contraste entre los

---

<sup>14</sup> El título del cuento tiene como referente la novela de Paul Féval (1867) *La ciudad vampiro*. Pero a diferencia de la blanca ciudad de Lagardi, la de Féval es una ciudad negra envuelta en la niebla, y el tono es satírico, rebosante de humor negro.

<sup>15</sup> Para Trías (2001) «una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro» (82).

vampiros y los niños. Al principio, desde la avioneta creen haber visto una niña, y la pregunta «¿Hay niños en Lagardi?» no obtiene respuesta. Después, el propio vampiro que les da la bienvenida es quien les comenta que son los niños los que llaman «el árbol de las lágrimas» al árbol que están buscando. A lo que responde Elsa horrorizada: «¿Niños?», «¿hay niños vampiro?» (85), pronunciando sin darse cuenta la palabra «prohibida». Se produce entonces un momento de tensión ante la amenazante reacción del vampiro que se vuelve a mirarla con «un gesto llameante en los ojos» dispuesto a atacarla «por espacio de un instante pareció que iba a saltar sobre ella para partirla el cuello. Pero el instante pasó» (85). Es precisamente cuando llega la calma con la sonrisa del vampiro cuando pueden ver «sus colmillos hiperdesarrollados». Entonces explica que «Vampiro» es una palabra que «hemos odiado mucho» (85), pero ¿a quiénes se refiere con ese «hemos», solo a los vampiros o incluye también a los humanos? y ¿por qué odiado? De nuevo no tenemos respuestas y cualquier hipótesis no hace más que acrecentar la incertidumbre, la inquietud y la desazón propias de lo siniestro. Concluye el vampiro su explicación con un lacónico «pero ya no importa» (85).

La oposición final es la básica en un cuento de vampiros, la que se establece entre la vida y la muerte, y que, en el relato, además del vampiro como muerto vivo, lo simboliza igualmente el árbol de las lágrimas, pues como advierte el vampiro «el árbol está vivo, pero es como si algo hubiera muerto en su interior» (85).

El relato se cierra con el peregrinaje de la expedición por el palacio de los vampiros en busca del árbol. En su camino son testigos del dormir de los vampiros en los sofás, debajo de las mesas o incluso dentro de los armarios. Finalmente, encuentran el árbol en medio del jardín, situado en el centro del palacio. Y, aunque el árbol está protegido por un dragón, consiguen extraer las muestras que necesitan, mientras este duerme. Regresan cuando cae la tarde y los vampiros empiezan a despertarse; en un pasillo se cruzan con un joven vampiro que mira «golosamente» a las mujeres del grupo. Termina este cuento fantástico con la invitación del vampiro: «¿Alguna quiere bailar?» (86), que bien podría ser un guiño a la película de Roman Polanski (1967) *El baile de los vampiros*.<sup>16</sup>

En el relato, aparte de la imagen de la ciudad dibujada entre lo bello y lo siniestro, lo más inquietante se encuentra en lo que no se dice, en lo que desconocemos, pero se nos insinúa de la relación entre vampiros y humanos. Por otro lado, los personajes (humanos) se debaten entre el miedo y la fascinación que les provocan los vampiros.

**III.** La siguiente imagen siniestra la tenemos en el cuento «La amante perfecta», relato que, aunque por su tono cómico y temática está muy lejos de lo siniestro, tiene una imagen claramente ominosa. Se trata de una cabeza de vaca clavada en el poste de una valla:

Abel Wensley, de siete años, tenía pesadillas todas las noches desde que se encontrara una cabeza de vaca clavada en un poste en el extremo del pueblo de Babylon. Era una cabeza de vaca brutalmente cercenada

<sup>16</sup> El título original es *The Fearless Vampire Killers*. El cuento de Ibáñez comparte con la película de Polanski algo de su tono de decante belleza y cierto toque de humor y terror, encabezado en el personaje del doctor Appassionato.

por el cuello, con los ojos abiertos, las quijadas separadas y una gran lengua morada y llena de moscas saliendo por entre los dientes. (214)

La imagen es sin duda desagradable y macabra,<sup>17</sup> pero si resulta siniestro el hecho de encontrarla en medio del camino de vuelta a casa, también lo sería intentar entender cómo ha llegado hasta ahí o quién ha sido capaz de hacer algo así y con qué propósito. Sin embargo, el efecto siniestro se difumina para los lectores, pues, aunque la explicación es bastante extraña y prácticamente inverosímil, se nos dice que todo es producto de una serie de casualidades que por su extravagancia resultan hilarantes. Es también un buen ejemplo de cómo lo cómico puede llegar a ser «lo que resulta siniestro para los demás».<sup>18</sup>

La primera es un meteorito que cae en un establo y «achicharra» o «desintegra» a las 12 vacas que dormían plácidamente en él. Bueno, todas menos una, que aparece colgada y decapitada en las ramas de un olmo. A continuación, el narrador nos cuenta cómo la cabeza había sido cercenada y lanzada por los aires por la fuerza de la explosión y cómo, «trazando una parábola», acaba cayendo en la parte trasera de una camioneta. Se trata del vehículo de un grupo de trabajadores de una empresa de vallas y rollos de alambre. Ellos sin saberlo transportarán la cabeza hasta las inmediaciones de un pueblecito llamado Babylon. Así que cuando paran para reparar una valla descubren aterrados «el horrendo y sangriento trofeo» que llevan en su camioneta: «una cabeza de vaca cortada en un charco de sangre negra» (200). Lo primero que pensaron fue que alguien quería hacerles «magia negra» o que se trataba de algún tipo de amenaza o advertencia. A pesar de todo, deciden deshacerse del «horrendo trofeo», clavan la cabeza en un poste y siguen trabajando.

Acabada la explicación somos testigos de las reacciones de los personajes, y del mismo modo podemos ver cómo lo siniestro se abre a lo macabro, lo abyecto, pero también acaba diluyéndose en lo cómico.<sup>19</sup>

Nadie, en el villorrio de Babylon, podía imaginarse quién podía ser tan cruel como para cortarle la cabeza a una vaca viva y molestarse luego en llevarla hasta aquel rincón apartado para clavarla en un poste. (214)

La comicidad se concentra principalmente en el oficial que lleva el caso, Eddy Arlington, y su mujer. Ellos mantienen el tono cómico del cuento en este siniestro episodio, que acaba derivando en una parodia de lo más disparatada. A la mujer del policía, la aparición de la cabeza de vaca le suena a brujería y organiza una sesión de *ouija*, en la que «un espíritu burlón» les dice que el mal ha llegado a su localidad, donde se va a librar «la gran batalla de la Luz contra las Tinieblas». Por su parte, el oficial,

---

<sup>17</sup> Ana Carrasco-Conde (2019), que ha estudiado la relación entre lo macabro y lo siniestro, afirma que no todo lo siniestro es macabro, pero lo macabro, en su asociación con la muerte, generalmente es siniestro. Además ocurre que «lo familiar, nuestro cuerpo, deviene extraño e incontrolable» (68).

<sup>18</sup> Es la teoría de Robert Pfaller: «aquello que resulta cómico para nosotros se torna siniestro para los desprevenidos o ingenuos», recogida por Fernández (2019: 89).

<sup>19</sup> José Fernández Gonzalo (2019) considera que hay una fina línea que une el humor y lo horripilante, que son muchos los elementos en los que coinciden, y que, en definitiva, el carácter siniestro o cómico surge por «una cuestión de perspectiva», es decir, es el «lector atento» quien los «desvela y diferencia» (95).

un ávido lector de literatura fantástica y policiaca con especial predilección por Lovecraft, confiesa que fue precisamente la lectura de «El color que cayó del espacio»<sup>20</sup> lo que le movió a hacerse policía. También nos informa de que siempre había sentido que en su carrera como policía llegaría un momento en el que se enfrentaría a algo «tan grave y tan horrendo que le haría, por así decir, entrar en una esfera de la realidad desconocida para la mayor parte de los mortales» (222). De este modo, cuando le informan del macabro descubrimiento siente con «un estremecimiento» que aquello que «llevaba toda la vida esperando había comenzado a manifestarse por fin» (223).

## La posibilidad de lo siniestro

### I.

Se hizo un silencio: hubo un crujido siniestro en los troncos de la chimenea, uno de los cuales se desmoronó soltando una ráfaga de chispas rápidamente devorada por el tiro. Sentí un escalofrío que me recorría el espinazo y vi que la señorita Porter se volvía a contemplar el estallido de chiribitas del fuego del hogar con una expresión de terror casi insoportable. (154)

Esta escena parece recrear la aparición de un fenómeno siniestro, siguiendo las pautas de un cuento de fantasmas: «silencio, crujido siniestro, escalofrío y expresión de terror». Sin embargo, no es más que la reacción de pánico que provoca, no un ente sobrenatural, sino la falta de atención, la incapacidad de ver aquello que está delante de nuestros ojos. Ya que descubrir que la realidad que consideramos conocida puede estar llena de elementos desconocidos, provoca una brecha de seguridad, en la que lo inquietante e inexplicable ya no se perciben como algo lejano a nuestra zona de confort, sino que precisamente forman parte de nuestro ámbito familiar, de esta forma «lo familiar deviene extraño». En definitiva, cumple la formulación de lo siniestro de Freud, que dice que lo que estaba destinado a permanecer escondido, olvidado (reprimido) u oculto aparece, rompiendo nuestra normalidad y provocando un extrañamiento que nos desorienta y amenaza.

La escena pertenece a «Espejo inca», una historia con estilo y ambientación victoriana, que gira sobre la pregunta ¿cómo es posible? De inicio, la pregunta surge con la discusión sobre cómo era posible que el señor Whitaker hubiera descubierto un río en la India. El propio Whitaker reconoce que «es un poco raro, es cierto, pero no imposible»<sup>21</sup> y añade que «sucesos de ese tipo son relativamente frecuentes». Para demostrar su teoría les señala tres lugares de la zona que nadie conocía: un lago, una calzada celta y un castillo abandonado, y a su vez les muestra tres objetos de la sala en la que están reunidos, que tampoco nadie había visto antes, ni siquiera los dueños de la casa: un espejo de obsidiana,<sup>22</sup> un faisán rojo disecado y una pequeña puerta, nadie sabe su origen, quién los trajo, ni a dónde conduce la puerta.

<sup>20</sup> «The colour out of space» (1927), precisamente este cuento de Lovecraft trata de los devastadores efectos de un meteorito que cae en una granja, provocando el «horror cósmico», que no se refiere específicamente al miedo a lo que viene del espacio, sino al miedo ante lo desconocido en general.

<sup>21</sup> Aseveración que recuerda el «No puede ser, pero es» de Borges en *El libro de arena* (1975).

<sup>22</sup> Se trata de un espejo de una piedra volcánica muy abundante en México, a la que se atribuyen propiedades mágicas. Casualmente hay uno en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid, aunque se trata de un espejo azteca, no inca. El propio

Lo insólito de la situación y la falta de explicación le hacen preguntar a la asustada dueña de la casa:

«¿De qué se trata todo esto? Porque me está pareciendo cosa de brujería». «No se asuste —replica Whitaker—, en todo esto no hay nada de magia y ciertamente nada sobrenatural. A no ser que consideremos sobrenatural nuestra falta de atención, y la capacidad que tenemos para no ver aquello que está justo delante de los ojos». (156)

Es posible, como reconoce Whitaker, que «las cosas que vemos continuamente ya no las vemos» (157) por pura costumbre, pero advierte, de forma inquietante, que «la tierra desconocida es todavía más misteriosa que no ver un espejo de obsidiana que cuelga en la pared de nuestra sala» (157). Con «la tierra desconocida» no solo se refiere a los lugares que nadie ha visto ni visitado jamás, sino a todo lo que escapa a nuestra limitada percepción de la realidad, a nuestra «débil naturaleza». El cuento termina con el peregrinaje de los protagonistas por «los terrenos de lo desconocido»: el lago de los sauces, la calzada celta y el castillo abandonado. Se trata de un camino de aprendizaje y descubrimiento, a la vez que es una invitación a entrar en un mundo fantástico y maravilloso.

**II.** «Camila» es un cuento en constante transformación: de lo siniestro pasa a lo erótico, después entra en el mundo del cómic y acaba como un inquietante cuento fantástico. Su protagonista, Camila, que parafraseando la canción de los Bee Gees que se escucha en su hotel, es más que una mujer,<sup>23</sup> se transforma de amnésica prostituta de lujo a Catwoman.

Todo comienza cuando Camila detiene el taxi en el que viaja sin saber muy bien por qué, no recuerda nada en absoluto, nada anterior al momento en que había dicho «pare, pare, por favor...». No recuerda de dónde viene, qué hace en ese taxi y por qué lo ha parado en lo alto de la cuesta, o por qué quiere ir al hotel que hay al final de la calle. No sabe quién es, ni dónde está, tan solo le llega su nombre: Camila, pero está sola en medio de la calle en una fría noche de invierno. Y lo que es peor, se da cuenta de que está completamente desnuda bajo el abrigo de piel, lo que le provoca primero un «escalofrío de desagrado y de miedo» y a continuación siente aterrada que «se le levantaba el vello de la espalda y del cuello en una eléctrica reacción de terror, y empezó a temblar» (90). Tiembla no solo por no saber quién es y no recordar nada, sino también, por estar prácticamente desnuda en medio de la calle.

Su inquietante pérdida de memoria fractura su realidad en dos lados, pues es como si hubiera aparecido de pronto en uno, al ordenar detener el taxi, y hubiera desaparecido el otro lado, del que no recuerda nada, y del que el narrador intencionadamente duda de que realmente exista. Primero añadiendo entre paréntesis «(si es que ese otro lado existía)» (91) y poco después afirmando que su situación era tan inquietante y angustiada porque «cada nuevo deseo, cada nuevo pensamiento le

---

Andrés Ibáñez (2016) en la antología de cuentos *A través del espejo*, nos explica que es un espejo negro que no refleja, «no sirve para verse, sino para perderse. No para encontrarse, sino para desaparecer» (15).

<sup>23</sup> «More than a Woman», Bee Gees (1977).

sorprendían como si los sintiera por primera vez» (97). Nos queda, entonces, la duda de si Camila está realmente amnésica, es una «replicante» o viene de otra realidad. De modo que Camila necesita recordar para recobrar su identidad, reconstruir su yo desaparecido y desmentir al narrador que sugiere la posibilidad de que venga de otra realidad o de otra dimensión.

A partir de aquí, esperaríamos que la historia fuera recomponiendo la identidad de Camila, pero nada más lejos de la realidad del relato, que se mueve en el misterio y encadena un enigma tras otro. Al revisar sus bolsillos Camila encuentra una llave de hotel, una cartera con dinero, pero sin tarjetas, ni fotos, ni nada que la identifique, y un extraño objeto esférico y frío, una especie de ojo de cristal «con el cristalino azul y finas venitas rojas manchando irregularmente la córnea; un ojo, en fin, ejecutado con un realismo asombroso» (93). Tanto es así que al sacarlo de su bolsillo y ver «la negra pupila fija en ella y como observándola con una mirada atenta e inteligente, casi dio un grito» (93). Pero al observarlo con detalle se da cuenta de que realmente no es una copia exacta de un órgano humano, sino más bien «una especie de joya o algún tipo de mecanismo». En cualquier caso, tanto si es una réplica de un ojo elaborada por un tal Coppelius, como si es un objeto inanimado que cobra vida, resulta «morboso», «terrorífico» y, sin duda, siniestro.

Ya en hotel los clientes le parecen muy extraños, como salidos de un circo o de la *troupe* de una obra de teatro, algunos particularmente inquietantes, como la imagen «siniestra» de una mujer vestida de negro y con un sombrero y un velo negro sobre el rostro, bebiendo un líquido azulado, que al verla siente que le recorre un escalofrío.

La parte erótica también tiene su componente siniestro en forma del juguete erótico que descubre «vagamente aterrada» dentro de su vagina: una serie de siete esferas de oro unidas por una cadenita y que vibran al más mínimo sonido. Precisamente después de hacer el amor con su amante «misterioso», y ver el dinero que él ha dejado en un sobre, una suma excesiva para pagar unos servicios amorosos, es cuando la vemos de nuevo dentro del taxi y diciendo al taxista que se detenga ahí mismo y continúa andando hasta el hotel. De nuevo está sola en la calle desierta y de nuevo está casi desnuda bajo su abrigo de piel. Estamos, por tanto, ante «el retorno de lo semejante», la sensación «como de regreso al centro de la muerte», de nuevo no recordaba nada, de su cama del hotel había saltado al taxi. Las sensaciones de indefensión, de espanto, propias de lo siniestro son evidentes:

De nuevo una lancinante sensación de dolor y miedo atravesaba su cuerpo, la dividía en dos, se adentraba en el corazón y alcanzaba la médula espinal para comenzar a distribuirse rápidamente por todo el cuerpo. (108)

Aunque una voz en su interior le dice que «no le es permitido al tiempo volver» y que «nada se repite porque todo es real» (109), Camila no puede dejar de preguntarse si realmente está viviendo el mismo día una y otra vez. Pero no todo es igual, hay algunas pequeñas diferencias tranquilizadoras, «los cambios son buenos», se repite a sí misma.

Haciendo acopio de todas sus pertenencias intenta completar un puzle que le dé alguna pista, alguna respuesta sobre su identidad, pero su búsqueda genera más misterios que respuestas.<sup>24</sup> El traje de Catwoman que encuentra en un vestidor de su habitación del hotel no hace sino cubrir su problemática identidad con un disfraz, con la aureola de misterio de una superheroína del cómic. Y es con esta última transformación en mujer gata, en Felina Bastis,<sup>25</sup> como sale del hotel, se encamina hacia la zona de Azca y se detiene en una de sus plazas. En la soledad de la noche, reflexiona sobre lo extraño que es vivir en el mundo del espacio-tiempo, en lo extraño que es tener una cabeza y dos ojos en ella... en lo extraño que es todo y en lo extraño que resulta que nada de esto nos parezca extraño: «ha de haber en nosotros, reflexionó, algún poderoso mecanismo que traduce de algún modo esta extrañeza continua y nos la hace aceptable» (133).

Con estas reflexiones, recuerda que aún lleva el ojo en uno de sus bolsillos, lo saca, lo siente más blando, nota que su pupila está más abierta, como si necesitara ajustar su apertura para compensar la falta de luz. Es artificial, pero lo siente cada vez más orgánico, empieza a vibrar, a calentarse, algo parece haberlo animado, y de pronto comienza a elevarse sobre la palma de su mano hasta quedarse suspendido en mitad del aire, «brillando débilmente con un fulgor propio»: «Y entonces, muy lentamente, el ojo comenzó a moverse girando sobre sí mismo. Girando muy despacio, su pupila se volvió para mirar a Camila. Y la miró» (135).

Este inquietante mirar del ojo artificial que ha cobrado vida se puede relacionar también con la teoría de Lacan de la «esquizia», según la cual «lo siniestro no solo es aquello que estando oculto se revela, sino que además nos mira» (Aleman, 2019: 53). El efecto de lo siniestro en este episodio no reside tanto en que el ojo cobre vida, sino en el inquietante efecto de su mirada. El propio Ibáñez (2016) al analizar los mitos relacionados con los espejos comparte la fuerza siniestra de la mirada y afirma: «hay algo extraño y temible en la mirada» (20).

Sentimos una fuerza temible en los ojos. Es el mito del hipnotizador, que nos mira y se apodera de nuestra voluntad. Nos deja reducidos a autómatas sin vida. Nos petrifica. (21)

**III.** No sabemos en qué consiste realmente «La gran conspiración china», pero es todo un misterio que atrapa literalmente al protagonista, un joven periodista de Nueva York en busca desesperada de una noticia sobre la que escribir. Pero el relato no gira sobre la búsqueda de noticias, el protagonista es incapaz de encontrar ni de generar ninguna, sino que se estructura sobre coincidencias funestas. Dos encuentros casuales en un bar marcan el siniestro destino del protagonista.

El primer encuentro habla del deseo frustrado, pues como si viviera un sueño el objeto de deseo se muestra, se acerca y se aleja, dejándole con la miel en los labios. En un bar se queda prendando de una llamativa mujer rubia con un escotado vestido rojo, que está cenando con un nutrido grupo. No

---

<sup>24</sup> Otro misterio es el libro que encuentra en la habitación de su hotel, *Investigaciones sobre la mirada*, de Adrian Unger, del que solo hay referencias en un artículo de Andrés Ibáñez: «Unger y la mirada», *ABC*, 10 de noviembre de 2007.

<sup>25</sup> Bastis es la diosa egipcia con cabeza de gato.

puede evitar mirarlos con envidia, son ricos, están bien situados socialmente, tienen muchos amigos y van de fiesta en fiesta. Acreecencia su deseo el hecho de que, al pasar junto a él, la mujer se vuelve para mirarle y le guiña un ojo. Enseguida trata de averiguar quién es, un camarero le informa que es una famosa actriz, Emma Lombard. Intenta hablar con ella, pero solo consigue una sonrisa «distráida» por parte de ella y una mirada de «intensa antipatía, casi de odio» de su chofer chino.

Este encuentro se completa con un sueño premonitorio. En su sueño baila toda la noche con la mujer de rojo, hasta que sorpresivamente ella se quita la peluca y descubre que realmente es un hombre disfrazado. En el mismo sueño el chofer chino le advierte de que en ningún caso escriba sobre los chinos, que escriba sobre lo que quiera, pero que «no se meta con los chinos» (176).

En el segundo y definitivo encuentro —y en mismo bar—, conoce a un periodista borracho, que casualmente le aconseja encarecidamente no escribir sobre los chinos:<sup>26</sup> «¿Quiere un consejo? Escriba de cualquier cosa menos de los chinos» (179). Al mismo tiempo le explica que los chinos no son peligrosos en sí, lo verdaderamente peligroso es «La Conspiración China». Pero ¿qué es o en qué consiste La Conspiración China? Lo único que sabemos es que como una buena conspiración nos puede estar escuchando y sabe esconderse bien. Pero sorprendentemente le confiesa que su centro, «el corazón de la gran tela de araña que se va apoderando lentamente del mundo» (180), se encuentra a unas pocas manzanas. Incluso le da la dirección exacta: «155 Central Park West, piso 39», al tiempo que le advierte de que no vaya y lamenta insistentemente haberle hablado de La Conspiración China.

En principio, Evan, nuestro joven periodista, había decidido seguir su consejo y olvidarse del tema, hasta que se da cuenta de la extraña coincidencia entre las palabras del chofer chino en su sueño y las del veterano periodista, ambos le habían sugerido no escribir jamás sobre los chinos. Aunque se pone a temblar de miedo, el hambre, la desesperación o la fatalidad le encaminan hacia la dirección que le ha dado.

En el piso 39 encuentra un larguísimo pasillo sin puertas, hasta llegar a un recodo en el que el pasillo gira en ángulo recto. Al llegar a la esquina se asoma temerosamente para ver qué hay al otro lado. El pasillo continúa hasta llegar a una doble puerta dorada con dragones y otros motivos chinos que corta el pasillo en dos. Armándose de valor se encamina a la puerta y llama al timbre, nadie responde, al tercer timbrado se decide a mirar por la mirilla, aun sabiendo que lo más probable es que no pueda ver nada al mirar desde fuera. Sin embargo, puede ver con claridad lo que hay al otro lado: un pasillo idéntico al suyo que termina en un recodo. Sigue mirando y se da cuenta de que, en la esquina del otro lado, parece que hay alguien escondido. Instantes después puede ver claramente a un hombre que se asoma con cautela tras la esquina:

Entonces el hombre salió de detrás del ángulo del pasillo y Evan pudo ver con toda claridad que se trataba de él mismo. Era él, con su mechón de pelo castaño sobre los ojos, su gabardina color caqui, sus andares desgarbados...

—¡Dios del cielo! —dijo Evan sin poder evitarlo. Sintió que le corría la espalda un escalofrío de terror... Vio cómo el otro se acercaba a la puerta y llamaba al timbre. (185)

---

<sup>26</sup> En el relato se le conoce por haber escrito un libro sobre la esclavitud china.

A partir de aquí, primero asistimos a la bilocación del protagonista, que se encuentra en dos lugares distintos al mismo tiempo, a ambos lados de la puerta dorada. Pero a continuación el relato propone una interesante vuelta de tuerca para la figura del doble, del *doppelgänger*, cuando el protagonista se convierte también en su objeto de deseo.

Retrocedió unos pasos y, movido por una poderosa sensación de extrañeza al observar las paredes y el suelo, se dio la vuelta. Entonces se dio cuenta de que ya no se encontraba en el mismo lugar que antes... De algún modo, quién sabe cómo, había logrado pasar al otro lado de la puerta dorada. (186)

A un lado diferente al que veía por la mirilla, pero, si al que había visto era Evan Ronsdale, ¿quién era el que estaba a este lado? Poseído por un «terrorífico presentimiento» se acerca al espejo más próximo, pero en el espejo no se ve a sí mismo. No era él en absoluto: «Evan ahogó una maldición y la figura del espejo también abrió los labios con rabia, aunque la voz que salió de su garganta no era la suya» (186).

En el espejo ve a una mujer joven y hermosa, una dama muy elegante de largos cabellos rubios. «Sí, era a Emma Lombard a quien veía reflejada en el espejo». Se acerca de nuevo a la puerta dorada y desde la mirilla ve cómo el hombre que está al otro lado se da la vuelta y se marcha: «Al llegar a la esquina el hombre, Evan, él mismo, se volvió de nuevo y miró a la puerta unos instantes. Luego giró hacia la derecha y desapareció» (187).

El relato termina cuando llaman a Emma para que se una a la fiesta que está teniendo lugar: «— Pero yo... —dijo Evan, atrapado en el cuerpo de la hermosa actriz Emma Lombard» (187). Le explican que no importa quién fuera antes, que ahora era Emma Lombard y que por tanto debe disfrutar su nuevo cuerpo, hecho para «la seducción y el amor». Evan no entiende «cómo es posible», pero le advierten «es posible», «¿qué importa cómo?». El cambio de sexo se completa cuando Evan, transformado en Emma, asume su nueva sexualidad:

—¡La Gran Conspiración China! —repitió Evan, sintiendo que de algún modo ya no era un hombre en absoluto, sino más bien una mujer, una mujer atractiva y elegante. (188)

Aunque al final nos advierten de que «La Gran Conspiración China» es «un juego», un juego siniestro e inquietante podríamos añadir, se puede interpretar el desdoblamiento del protagonista como una manifestación de su yo reprimido, de sus deseos ocultos que retornan en su modalidad más perturbadora, y que le hacen cuestionarse su verdadera identidad: «¿Quién eres tú, además de esa persona que está aquí y ahora? ¿Eres tú ese cuerpo y ese sexo?». <sup>27</sup> Y, tal como explica Freud (2019), vemos cómo el protagonista «pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio» (8).

En todos los cuentos analizados podemos apreciar la importancia de la mirada para provocar el efecto siniestro. Del mismo modo, la importancia de ser mirado, de saber mirar e incluso de lo que permanece velado u oculto, no lo podemos ver pero sí imaginar.

<sup>27</sup> Son preguntas del autor, que insiste en que «la identidad es una obsesión de todos los novelistas y de todas las personas», EFE (2018).

La imagen icónica de una niña desnuda en el bosque como «una muñeca rota» nos sobrecoge y nos perturba, y más aún cuando la protagonista, víctima de una violación múltiple la convierte en un «santuario», en el centro generador de su creatividad, en su mundo. Un mundo en el que esta imagen y lo que representa ha inundado la ficción, ha borrado los límites entre lo verdadero y lo imaginado, y ha convertido a brutales violadores en fantasmas «familiares».

Es también a través de la mirada que se nos ofrece el espectáculo de la inquietante y bella ciudad de los vampiros. El narrador se recrea en la monumental belleza de sus palacios y jardines a la luz del atardecer y ante la inquietante presencia de los vampiros, aunque lo más perturbador no es la imagen de los «muertos en vida», sino lo que no llegamos a ver, pero imaginamos con inquietud, lo que realmente ocurre o ha ocurrido en la ciudad de los vampiros.

Muy distinta es la imagen macabra de una cabeza de vaca cercenada, que acaba convirtiéndose en un recurso siniestro para provocar la comicidad, por lo insólito de la situación y por la reacción disparatada de alguno de los protagonistas de «La amante perfecta».

No saber mirar bien o la falta de atención es el *leitmotiv* de «El espejo inca» y lo que provoca la sensación de lo siniestro en sus protagonistas, al ver cómo su espacio conocido y familiar está lleno de objetos y lugares totalmente desconocidos. La confianza en la realidad se desmorona ante la amenaza de lo «desconocido», lo que no hace sino retratar nuestra limitada percepción de la realidad.

«Camila» nos ofrece un juego de imágenes tipo cómic: la imagen repetida de una mujer que camina semidesnuda por una calle de Madrid, sin saber quién es, ni de dónde viene, la de la misma mujer que se pasea en ropa interior por su habitación de hotel tratando de averiguar quién es y a qué se dedica, o cuando finalmente se viste de Catwoman, sale del hotel sigilosamente y recorre de noche los jardines de Azca. Imágenes que se cierran con la inquietante mirada del ojo artificial, momento en el que los lectores dejamos de ser cómplices espectadores de la desmemoriada Camila, para preguntarnos desconcertados qué significa esa mirada y qué pasará a continuación.

Es difícil de imaginar una mirada más desconcertada y aterrada que la del protagonista de «La gran Conspiración China» al mirar por la mirilla y verse al otro lado de la puerta. Al mismo tiempo, los lectores somos testigos de todo el proceso de bilocación y generación del doble del protagonista, en una inquietante escena que define a un gran cuento fantástico. Es al mirar que el protagonista entra en otra realidad, en otro cuerpo en otra identidad.

En definitiva, como muestran estos relatos, lo siniestro aflora a plena luz de día como algo cotidiano y familiar, potencia el efecto estético de imágenes de inquietante belleza, y resulta un elemento más de la desbordante imaginación de Andrés Ibáñez para abrir puertas a lo desconocido, para crear un contraste de luces y sombras o bien para generar una inquietud en el lector. Puede además llegar a ser una experiencia tan inquietante que no solo compromete tu identidad, sino que te convierte en algo muy diferente, algo que permanecía, o debería permanecer, oculto y, sin embargo, sale a la luz.

### Referencias bibliográficas

- ALEMÁN, Jorge (2019): «Apuntes sobre lo siniestro en Freud», *Revista de Occidente*, 462, *Freud y lo siniestro*, noviembre.
- ALONSO, Santos (2003): *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- AYALA-DIP, J. Ernesto (2018): «El origen del mundo», *El País*, 19 de noviembre de 2018. <[https://elpais.com/cultura/2018/11/15/babelia/1542293795\\_087364.html](https://elpais.com/cultura/2018/11/15/babelia/1542293795_087364.html)>.
- BORGES, Jorge Luis (2011): *El libro de arena*, Debolsillo.
- CARRASCO-CONDE, Ana (2019): «Lo macabro», *Revista de Occidente*, 462, *Freud y lo siniestro*, noviembre 2019.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- EFE (2018): «Andrés Ibáñez reúne en *Un maestro de las sensaciones* 22 relatos delirantes», *eldiario.es*, 30 de noviembre de 2018. <[https://www.eldiario.es/cultura/Andres-Ibanez-maestro-sensaciones-delirantes\\_0\\_841316507.html](https://www.eldiario.es/cultura/Andres-Ibanez-maestro-sensaciones-delirantes_0_841316507.html)>.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2019): «Por favor, considéreme usted un sueño. Lo cómico y lo siniestro de *It* a Kafka», *Revista de Occidente*, 462, *Freud y lo siniestro*, noviembre 2019.
- FEVAL, Paul (2007): *La ciudad vampiro*, Madrid, Valdemar.
- FREUD, Sigmund (1919): CIX «Lo siniestro», *Obras Completas*, en «Freud total» 1.0 (versión electrónica). Librodot.com.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2004): *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*. Málaga, Universidad.
- IBÁÑEZ, Andrés (2018): *Un maestro de las sensaciones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- IBÁÑEZ, Andrés (2016): *A través del espejo. Antología a cargo de Andrés Ibáñez*, Girona, Atalanta.
- IBÁÑEZ, Andrés (2014): *Brilla, mar del Edén*. Galaxia Gutenberg.
- IBÁÑEZ, Andrés (2009): *Memorias de un hombre de madera*. Palencia: Menoscuarto.
- IBÁÑEZ, Andrés (2007): «Unger y la mirada», *ABC*, 10 de noviembre de 2007.
- IBÁÑEZ, Andrés (2003): *La música del mundo. El efecto Montoliu*. Barcelona: Seix Barral.
- IBÁÑEZ, Andrés (1999): «La imaginación, instrucciones de uso», *Revista de libros*, n.º 29, mayo.
- LAGO, Eduardo (2014): «El enigma del bien: Andrés Ibáñez o la escritura como hierofanía», *Revista de Libros*, 3 de octubre de 2014. <<https://www.revistadelibros.com/discusion/el-enigma-del-bien-andres-ibanez-o-la-escritura-como-hierofania>>.
- LOVECRAFT, H. P. (2019): *El color que cayó del cielo*, Pulpture Ediciones.
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2014): «Andrés Ibáñez: “Nunca escribiría una novela para responder a la indignación”», *ABC*, 14/02/2014. <<https://www.abc.es/cultura/libros/20140214/abci-andres-ibanez-201402131813.html>>.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (ed.) (2009): *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Madrid: Salto de Página.

- POZUELO YVANCOS, José María (2004): *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*. Barcelona: Península.
- ROAS, David (2019): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROAS, David (dir.) (2017): *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana.
- SASTRE, Alfonso (1988): «Apuesta por lo siniestro», *El País*, 25 de junio de 1988. <[https://elpais.com/diario/1988/06/25/opinion/583192810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/06/25/opinion/583192810_850215.html)>.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- TROUILLHET, Juan (2012): «La belleza del horror en el teatro bárbaro de Valle-Inclán», en *Valle-Inclán y las artes: congreso internacional, Santiago de Compostela, 25-28 de octubre de 2011* / coord. por Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer.
- TROUILLHET, Juan (2009): «Historias de brujas, doncellas y endemoniados: Valle-Inclán ante lo fantástico, de la narrativa al teatro», *Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*. Estío. <<http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html>>.
- TROUILLHET, Juan (2004): «Freud y Valle-Inclán: Lo sublime y lo siniestro», en M. Aznar Soler, y Ma. F. Sánchez-Colomer (eds.). *Valle-Inclán en el siglo XXI. Actas del Segundo Congreso Internacional, celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona*. Sada, A Coruña, Ediciós do Castro.
- TROUILLHET, Juan (2003): «El teatro de lo siniestro de Valle-Inclán», *Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*. Estío. <<http://elpasajero.com/trouillhet.html>>.