



*Portada del Libro "El Terror" de Arthur Machen, Alianza Editorial*

# Surrealismo y *Umheimlich* como conceptos para una comparación entre literatura y artes plásticas. El caso del diseñador Daniel Gil

JOSÉ MANUEL RUIZ MARTÍNEZ  
*Universidad de Granada*

**ABSTRACT:** The article explores book illustration as a privileged field for studying artistic interaction. It proposes the concept of ‘surrealistic sensibility’, coined by Susan Sontag, and also the Freudian concept of *Umheimlich*, as categories to understand how sometimes illustration is not only a mere visual translation of a written passage, but the process of transfer itself. The artist, instead of depicting, uses tropes or symbols where meaning is explained by itself. Thus, rhetoric appears as a common field between literature and art. This idea is exemplified with the work of the Daniel Gil, an Spanish graphic designer.

**KEYWORDS:** Illustration, art comparison, trope, surrealism, *Umheimlich*.

**RESUMEN:** El artículo estudia la ilustración editorial como un ámbito privilegiado para comprender el fenómeno de la interacción artística. Se propone el concepto “sensibilidad surrealista”, acuñado por Susan Sontag, y también el concepto freudiano de *Umheimlich* como categorías para comprender cómo a veces la ilustración no es simplemente una mera traslación visual de un pasaje escrito, sino el proceso de dicha transferencia en sí mismo. El artista, en lugar de representar, emplea tropos o símbolos donde el significado se va explicando a sí mismo en su propio significar. De este modo, la retórica se descubre como un terreno común entre la literatura y el arte. Estas ideas se ejemplifican con el trabajo del diseñador gráfico español Daniel Gil.

**PALABRAS CLAVE:** Ilustración, comparación interartística, tropo, surrealismo, *Umheimlich*.



Uno de los espacios de interacción más fecundos entre la literatura y las artes plásticas ha sido, sin duda, el de la ilustración: en pocos casos queda más de manifiesto lo que tienen de común ambas prácticas artísticas, literatura y pintura (o dibujo), aquello que la tradición clásica resumió mediante un aserto mínimo, tomado de Horacio, cuya malinterpretación ha hecho fortuna: *ut pictura poesis*, esto es: *como la pintura, la poesía*<sup>1</sup>. El fundamento de esta idea es conocido: ambas manifestaciones artísticas son capaces de poner ante los ojos del espectador una imagen que remeda la realidad; ambas poseen la propiedad de la *mimesis*<sup>2</sup>. Una ilustración, al plasmar el pasaje de un libro, vendría a constituir una suerte de materialización de la imagen mental que el artista habría obtenido de la lectura de dicho pasaje; imagen semejante a la que cualquier lector obtiene en la intimidad de su mente, sólo que el artista tendría la capacidad de darle consistencia material mediante el uso de la tinta, el carboncillo, el óleo... Algunas de estas materializaciones hacen tanta fortuna que nos resulta difícil sustraernos a ellas y *colonizan* nuestra propia imaginación: quién no imagina a la Alicia de Carroll con los rasgos que pensó para ella Tenniel, o a Don Quijote o Gargantúa como los dibujó Gustave Doré —es un fenómeno análogo al que sucede con el

<sup>1</sup> Horacio sólo señala una analogía muy remota entre la poesía y la pintura: que ambas suscitan reacciones diversas en los espectadores ante su contemplación. En ningún momento establece su identidad ni hace preceptivo que el poeta deba imitar al pintor (Tatarkiewicz, 1976: 139-140).

<sup>2</sup> La *mimesis* es un concepto tan complejo que escapa de los límites del presente artículo, donde lo hemos mencionado en su sentido más intuitivo y genérico. De la ingente bibliografía sobre la cuestión, el lector puede consultar, para una idea general, clara y didáctica, la obra ya citada de Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas* (1976).

cine cuando adapta una obra literaria con éxito: hoy ya no puede pensarse en Azarías sin los rasgos de Francisco Rabal o los de Frodo Bolsón sin los de Elijah Wood—. Sin embargo, la ilustración de un texto literario también muestra a las claras la idea contraria al tópico horaciano, y que supo establecer, pensando a contracorriente de la preceptiva del momento, Lessing (1766): justamente las diferencias entre ambas manifestaciones artísticas. Esto es: cómo la pintura, que según Lessing, es “arte del espacio”, no puede plasmar sino de manera muy artificiosa la secuencia temporal, mientras que la Literatura —la narración, en este caso—, como “arte del tiempo”, tiene a su vez dificultades para dar una idea de conjunto propia de lo visual: forzosamente ha de comenzar a describir por un lugar e ir pasando, sucesivamente a los restantes — y por eso las descripciones de las novelas resultarían tan aburridas para el lector: porque ahí el arte no está haciendo lo que le es propio. En efecto, la ilustración siempre lo es “de momentos”: el artista escoge los que le han parecido más representativos del conjunto, los que le parece que tienen más posibilidades plásticas o, sencillamente, los que han subyugado su imaginación. Pero difícilmente encontraremos una ilustración que consiga plasmar una obra en su conjunto.

La cuestión de la ilustración de obras literarias se hace aún más interesante en el caso de la *cubierta*. Hasta el siglo XVII, los libros se adquirían en rama y era el comprador quien los encuadernaba, en piel o en tela, a su gusto (los libros encuadernados hubieran sido más caros de producir y de transportar). Sin embargo, en el siglo XIX comenzaron a hacerse libros con la portada y contraportada más gruesas, lo que acabó por hacer innecesario en el caso de los compradores menos pudientes la encuadernación posterior, con lo que dicha portada se acabó convirtiendo en la cubierta propiamente dicha del libro: había nacido la llamada edición en rústica. Pronto, el escueto envoltorio para garantizar la mínima protección del libro se reveló como un magnífico lugar para promocionar el contenido de éste mediante una ilustración acorde, por lo general llamativa y sensacionalista: “En muy pocos años [...] empezaron tales encuadernaciones rústicas [...] a volverse autónomas, se llenaron de colorines y de estampaciones grabadas como los reclamos publicitarios” (Tapiello, 2006: 37). De este modo, “las cubiertas, que no tenían en principio otro cometido que su preservación, ornato y clasificación, se fueron convirtiendo en un precioso y seductor vehículo de propaganda del producto que encerraba” (Tapiello, 2006: 37). Tal es así que, incluso cuando la encuadernación en tapa se generaliza gracias al empleo de materiales sintéticos, incluye una sobrecubierta ilustrada. En el caso de la ilustración de cubierta, por tanto, aun cuando reflejara un pasaje del libro, se entiende que tiene que ser de algún modo ilustrativa de *todo* éste y, sobre todo, convincente o atractiva desde un punto de vista casi publicitario. Esto hará que la relación con respecto al contenido de la obra pase en no pocos casos de ser meramente mimético —reflejo de un pasaje concreto de la obra en cuestión— a adoptar otra forma más compleja de relación semiótica: la del símbolo o el tropo. De este

modo, una ilustración de cubierta puede dejar de tener una relación directa con el contenido del libro para intentar una evocación de carácter simbólico en relación con éste; o bien puede establecer con él una relación de sustitución por metáfora, metonimia o sinécdoque.

Quizá uno de los casos más interesantes y representativos de esta relación entre una ilustración y el libro que la inspira para el caso concreto de una cubierta, con las citadas connotaciones de intento de aprehender un contenido completo en una imagen frente a la mera ilustración de un pasaje, sea el del diseñador santanderino Daniel Gil (1930-2004) y las cubiertas que realizó para la editorial Alianza desde su fundación en 1965 hasta su abandono de ésta en 1990: se trata de unas cubiertas impactantes, perturbadoras, agresivas, indudablemente originales en el panorama del diseño editorial del momento. Gil, como hemos dicho, en lugar de hacer ilustraciones para la cubierta al uso, empleó imágenes que creó a partir de diversos procedimientos directamente extraídos del arte de vanguardia: fotografías manipuladas (veladas, sobreexpuestas, rayadas, deformadas...), fotomontajes, *collages*, *decollages*, esculturas objeto, *ready mades*... Con esta apuesta por los diseños de Gil, los libros de Alianza Editorial se constituían en una suerte de artefacto cultural complejo en el que la cubierta iba más allá de la mera ilustración y trataba de ser una suerte de *síntesis visual* del libro, que más que ilustrar de manera referencial algún pasaje de éste (cosa por demás bastante problemática en el caso de la poesía, por ejemplo) buscaba, en palabras del propio Gil, “apropiarse” estética e intelectualmente de él (Rodríguez, 1989: 33): crear una imagen que constituyera, dependiendo del caso, una suerte de *tropo* (metáfora, metonimia o sinécdoque) o incluso un símbolo de éste, según hemos indicado, contribuyendo de paso a acercar determinados usos vanguardistas de las artes plásticas al gran público. La opción estética de Gil, que se adscribe según propia declaración a los principios del dadaísmo y del surrealismo (*vid.* Logroño, 1984; Ruy-Sánchez, 1984: 9) —como por otra parte cualquier receptor con una cultura media podría percibir a poco que se enfrente a determinadas cubiertas—, adquiere, desde esta perspectiva, todo su sentido, más allá de una afinidad o gusto personal del autor con las citadas corrientes artísticas. Aparte de la voluntad indicada de acercar las propuestas plásticas de la vanguardia al gran público, la adscripción al dadaísmo y al surrealismo, por sus implicaciones simbólicas particulares, permitían a Daniel Gil relacionar cada cubierta con el texto que, en última instancia, era su razón de ser, pudiendo así atrapar el espíritu de éste en un chispazo de inteligencia metafórica, paradójica, en una concentración que implica un auténtico poema visual y que constituye uno de los motores creativos de las citadas corrientes artísticas. De hecho, Susan Sontag ha categorizado el surrealismo, más allá del movimiento histórico concreto, como una categoría metahistórica, un “modo de sensibilidad” que atraviesa el arte del siglo (Sontag, 1961: 347-348), y que incluye en su seno por supuesto al surrealismo propiamente dicho, al citado dadaísmo, pero también al arte conceptual, el *arte povera*, los

*happenings* e, incluso, prácticas en un principio alejadas del arte como el psicoanálisis. Es en esta misma categoría donde, como diseñador gráfico, habría que situar a Daniel Gil para comprender su obra. Desde este punto de vista, el surrealismo, entendido por tanto en un sentido general, resultaría una categoría útil a la hora de realizar ciertos estudios comparativos entre las artes y de establecer nexos comunes a éstas desde un punto de vista significativo o semiótico. El propósito del presente artículo es indagar en las posibilidades tanto de este concepto como el de otro análogo, creado por Freud en el ámbito psicoanálisis pero también vinculado al surrealismo, y que asimismo puede funcionar como una categoría estética útil en la comparación interartística: el de *Umheimlich* o “lo siniestro”. Ambos conceptos, surrealismo y *Umheimlich*, los aplicaremos a la obra de Daniel Gil para ver en qué medida permiten comprender mejor el trabajo de trasvase o *traducción* de un determinado contenido de carácter estético o poético desde la literatura al terreno de las artes plásticas.

Según Susan Sontag, la ya citada sensibilidad surrealista como concepto más allá del movimiento artístico concreto “responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra significados mediante la yuxtaposición radical (el «principio del *collage*»)” (Sontag, 1961: 348). Un ejemplo paradigmático sería el célebre fragmento de Lautréamont “el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” (Sontag, 1961: 348). No es casual que los surrealistas considerasen a Lautréamont un precursor. André Breton ha explicado el proceso justamente aludiendo a este poeta y, de paso, vinculando la imagen visual con la imagen poética:

Los objetos de la realidad no existen en cuanto tales: de la consideración de las líneas que configuran el más común de ellos surge —sin que sea necesario entrecerrar los ojos— una significativa *imagen-acertijo* con la que forma cuerpo y que nos habla [...] No es necesario decir que lo que es verdadero en la imagen gráfica complementaria que tratamos no lo es menos de una determinada imagen verbal a la que la poesía digna de este nombre no ha dejado nunca de apelar. Tales imágenes, cuyas más bellas muestras se encuentran en Lautréamont, están dotadas de una fuerza de persuasión rigurosamente proporcional a la violencia del choque inicial que han provocado. Por ello a poca distancia están llamadas a revestir el carácter de cosas *reveladas* (Breton, 1937: 100; cursiva del autor).

La cita es un tanto larga, pero nos parece muy significativa por sus concomitancias con la poética de Daniel Gil. En este contexto, las relaciones entre lo literario y lo visual vienen determinadas por ese acto común mediante el cual una palabra o imagen, al ser sometida a un proceso concreto, se vuelve simbólica. En palabras de Heidegger: “Cuando los objetos se descontextualizan se vuelven poesía, nos retrotraen al ser: lo revelan” (*apud.* Asensi, 2003: 659-660). Esta idea vincula, en efecto, a Daniel Gil con los surrealistas por la común pasión por el objeto de desecho encontrado en el rastro, tan característico de sus cubiertas. Así, André Breton habla en *Nadja* de cómo le gustaba ir a menudo al “mercado de las pulgas” de

Saint-Ouen, “en busca de esos objetos que no se encuentran en ninguna otra parte, pasados de moda, fragmentados, inutilizables, casi incomprensibles, perversos...” (Breton, 1928: 50). También en *El amor loco* Breton relata un paseo por este lugar, y el momento en el que encuentra una máscara que llama su atención. Posteriormente verá también una cuchara de madera “bastante atrevida, puesto que el mango, cuando reposaba sobre su parte convexa, se elevaba sobre un zapatito que formaba parte del objeto” (1937: 41). Después pasa a hablar del “sentido” que conviene otorgar a estos hallazgos, diferente del de su función original: “Ambos objetos [...] nos llevaban sin cesar a la consideración de su existencia concreta, y nos entregaban también prolongaciones realmente inesperadas de su vida” (1937: 41). Las concomitancias con Daniel Gil resultan muy significativas: aparte de que la mayoría de objetos empleados por éste para sus cubiertas provienen del Rastro madrileño, por el que dice sentir una gran fascinación (APD, 1989: 78), al igual que Breton, el diseñador busca “sacar los objetos de su contexto habitual y descubrir otros significados que pudieran darse fuera, en otro contexto. Es como un hallazgo.” (Cotarelo, 1983: 1136). Y, también: “Olvidar los aspectos utilitarios de los objetos y relacionarlos con algún otro sentido, aunque en principio pudiera parecer oculto” (Cotarelo, 1983: 1136). En definitiva, esta es la operación, de “sensibilidad surrealista” fundada en la descontextualización de que se sirve Daniel Gil para materializar su apropiación visual de un texto determinado, plasmándola en una imagen. Dicha operación nos remite, en última instancia, al funcionamiento propio de los *tropos* y, en particular, de la metáfora, entendida ésta en su sentido más penetrante —que ya le otorgara Aristóteles—: la metáfora, no sólo como ornamento sino como “instrumento de conocimiento” (Eco, 1984: 189; cfr. Lotman, 1996: 130).

La definición aristotélica de metáfora resulta muy pertinente en relación con la poética de Daniel Gil porque, en su concepción de instrumento de conocimiento, se presenta como una tensión entre *enigma* y *claridad*: la metáfora con valor cognoscitivo no puede resultar ni demasiado obvia, porque al serlo no requiere ningún esfuerzo esclarecedor, ni tan compleja que resulte inaprehensible: se trata de un término medio que nos permite, o bien ir comprendiendo la metáfora conforme se va enunciando, o bien inmediatamente después, en un proceso similar al aprendizaje (Eco, 1984: 192). “En definitiva, la metáfora así entendida tiene el valor cognoscitivo de mostrar «*la propia dinámica de la semiosis*»” (Eco, 1984: 192; la cursiva es nuestra). Esta concepción de la metáfora nos remite, como decimos, de modo directo a Daniel Gil, quien también buscaba en su trabajo una tensión entre hermetismo y capacidad comunicativa por razones de orden pragmático. Para Gil, “el mensaje gráfico debe oscilar entre la obviedad y el hermetismo, con el fin de permitir distintas lecturas a un público desigualmente alfabetizado en lo visual” (*El libro español*, 1984: 25). Esto es: debe cumplir una función de alfabetización o aprendizaje visual que permita, bien una posible lectura inicial ingenua, bien otra más elaborada, dándose así en dicho

mensaje gráfico la ya referida función de mediación estética que consigue elevar el nivel de alfabetización del receptor por el procedimiento de partir de algo que conoce, pero darle también algo que no espera y obligarle a una operación de acomodación de expectativas y aprendizaje. De hecho, entre los diversos propósitos que le atribuye al principio surrealista, Sontag incluye el de la “reeducación de los sentidos (en arte)” (Sontag, 1961: 350). La tensión no se resuelve, por tanto, ni en el polo del hermetismo ni en el de la comunicabilidad obvia, sino en una posición intermedia. Digamos que en un contexto esperable, de norma o grado cero, se produce una brusca frustración de las expectativas que obliga a una reevaluación: éste es el procedimiento de descontextualización al que nos venimos refiriendo. Esta propuesta para comprender el procedimiento de creación de tropos de Gil sirve, por ejemplo, a Nicole Everaert-Desmedt para ensayar una lectura de la obra del pintor surrealista René Magritte, pintor que se asocia con frecuencia a Daniel Gil. Everaert-Desmedt lo desarrolla en los términos siguientes (2000: 91-105):

|               | Emisor (Magritte)              | Receptor                   |
|---------------|--------------------------------|----------------------------|
| Primera etapa | Representación                 | Reconocimiento             |
| Segunda etapa | Presentación de objetos nuevos | Sorpresa                   |
| Tercera etapa | Evocación del misterio         | Liberación del pensamiento |

Como vemos, existe una primera etapa de representación por parte del emisor (Magritte, en este caso), y de reconocimiento por parte del receptor del cuadro, en la medida —y esto es muy importante— en que Magritte utiliza en sus cuadros objetos, amén de reconocibles, fundamentalmente prototípicos (Everaert-Desmedt, 2000: 93). Después se produce una presentación de objetos que rompen con las expectativas del contexto creado y provocan la sorpresa en el receptor. Podríamos decir que se produce una *alotropía* por contraposición a la *isotropía* esperada en un contexto de redundancia (Groupe  $\mu$ , 1992: 232). Esto obliga al receptor a una readecuación de sus expectativas y a una visión más atenta, producto de la desautomatización, de haberle refrescado la mirada, que lo lleva a la liberación del pensamiento. El esquema cuadra a la perfección con las cubiertas diseñadas por Gil (lo que por otra parte confirma su vinculación estilística con Magritte). Por lo demás, el propio Breton ratifica ésta operación como eminentemente surrealista cuando indica que “el placer siempre está en función de la semejanza misma que existe entre el objeto deseado y el *hallazgo*” (Breton, 1937: 26) y donde “el objeto hallado es comparable a la imagen verbal” (Alexandrian, s.f.). La única diferencia en el caso de las cubiertas de nuestro diseñador es que las imágenes que desarrolla éste vienen condicionadas de antemano por un texto al que tienen que representar: un *sentido de llegada* que, aun manteniendo cierto margen de libertad —cada libro puede tener múltiples acercamientos o lecturas—, conlleva para el diseñador un inevitable pie

forzado, frente a la libertad de partida de, por ejemplo, el citado Magritte u otros autores quienes pueden incluso permitirse dejar el sentido último de su obra en una perfecta ambigüedad.

Creemos que así se explica tanto el hecho de que Daniel Gil esté tan próximo, no sólo al surrealismo, sino también al psicoanálisis. Si sus imágenes remiten a éste último dominio es porque, como señala Sontag, en él también se llevan a cabo procesos similares de yuxtaposición radical y violentación de las expectativas que hacen necesaria una recontextualización: “La técnica freudiana de interpretación, al tomar por oportuna toda declaración impremeditada hecha por el paciente, se revela basada en la misma lógica de coherencia detrás de la contradicción a la que estamos acostumbrados en el arte moderno” (Sontag, 1961: 348). Dicha contradicción aparente —que es la que existe entre el contenido manifiesto del sueño y el contenido latente que se oculta tras él (Freud, 1966a: 118-119)— se conforma, según Freud, mediante dos procedimientos principales: la condensación y el desplazamiento (Freud, 1966a: 120-149)<sup>3</sup>. En el primer caso, diversos elementos del contenido latente especialmente poderosos convergen *por analogía* en determinados elementos manifiestos del sueño que quedan, así, *sobredeterminados* (Freud, 1966a: 125)<sup>4</sup>. En el segundo, el contenido latente importante aparece representado por una idea secundaria del contenido manifiesto —mientras que una idea principal de éste puede estar representando una realidad menor de aquél—: “Hállase éste como *diferentemente centrado*, ordenándose su contenido en derredor de elementos distintos de los que en las ideas latentes aparecen como centro”. (1966a: 145). En realidad, a partir de estos dos procedimientos Freud desarrolla, ayudándose de distintos ejemplos de sueños concretos, una verdadera taxonomía de diversos recursos mediante los cuales se produce la elaboración onírica, y, por ende, ésta se hace susceptible de análisis y de interpretación (*vid.* Freud, 1966a: 149-179). De aquí que se haya visto en la actividad onírica de la condensación y el desplazamiento un paralelismo entre la *metáfora* y la *metonimia* respectivamente, y en toda la actividad general una genuina actividad retórica “porque procede mediante los mecanismos típicos de la transformación trópica” (Eco, 1984: 248)<sup>5</sup>. En este sentido, Daniel Gil se halla más próximo a esta concepción de la operación surrealista de

<sup>3</sup> “El *desplazamiento* y la *condensación* son los dos obreros a cuya actividad hemos de atribuir principalmente la conformación de los sueños” (Freud, 1966a: 148. Cursiva del autor).

<sup>4</sup> Resulta significativo que Manuel Asensi, para ejemplificar el procedimiento freudiano de la *condensación*, recurra a un cuadro de Magritte —“Le philosophie dans le boudoir”, 1947— (2003: 545-546) en el que dicho procedimiento se verifica en un efecto retórico susceptible de ser analizado mediante el cuadro “de reajuste de expectativas” de Everaert-Desmedt (lo que por otra parte no hace sino señalar lo obvio: la más que sabida vinculación entre surrealismo y psicoanálisis, también referida).

<sup>5</sup> Dice Émile Benveniste: “El inconsciente [“según las propiedades que Freud descubrió como señaladoras del «lenguaje» onírico”] emplea una verdadera «retórica» que, como el estilo, tiene sus «figuras», y el viejo catálogo de los tropos brindaría un inventario apropiado para los dos registros de la expresión. Por una y otra parte aparecen todos los procedimientos de sustitución engendrados por el tabú: el eufemismo, la alusión, la antífrasis, la preterición, la lítote. La naturaleza del contenido hará aparecer todas las variedades de la metáfora, pues es de una conversión metafórica de la que los símbolos del inconsciente extraen su sentido y su dificultad a la vez. Emplean también lo que en la vieja retórica llama metonimia (continente por contenido) y sinécdoque (parte por el todo), y si la «sintaxis» de los encadenamientos simbólicos recuerda algún procedimiento

yuxtaponer significados a la que nos venimos refiriendo que de sus homólogos del dadaísmo y el surrealismo artístico convencional aunque eventualmente el procedimiento funcione de la misma manera. Y ello porque Gil está más cerca de la metáfora y, por ende, de la retórica, que los citados movimientos, que lo estarían más de una búsqueda genérica de lo *simbólico* entendido más como quedar la citada sobredeterminación de significados en una ambigüedad deliberada con vocación estética que, en el caso concreto del *ready made*, llega incluso hasta el extremo paradójico de la oscilación, por la vía de la ironía, entre la significación y la no significación (cfr. Paz, 2001: 207). En Daniel Gil (y en Freud, pero por otros motivos), por el contrario, se dan unas reglas *retóricas* tanto para la generación de las imágenes como para su interpretación contextual (cfr. Eco, 1984: 250) con una vocación *comunicativa y persuasiva*. Sigue produciéndose un fenómeno de sobredeterminación, pero más restringido; es decir: en Gil predomina la metáfora sobre el símbolo y, aunque sus creaciones no tengan por qué tener un único significado (salvo en algunos casos extremos de catacrexis) que, de hecho, no lo tienen, lo cierto es que reaccionan en un contexto que establece pertinencias en su polisemia (cfr. Eco, 1984: 250) en razón de la ya citada necesidad comunicativa previa que tiene Gil, determinada por el libro concreto para el cual diseña la cubierta. Es dicho libro el que establece los límites contextuales que guían la reevaluación del espectador del proceso alotópico o yuxtaposición de significados y le ofrecen una clave de lectura que, aunque no tiene por qué limitar los significados, sí que los acota. Los *ready mades* de Duchamp o de Man Ray guardan un parentesco evidente con los de Daniel Gil pero la diferencia radica en esto, y es lo que inclina a unos hacia el territorio del arte, a otros hacia el del diseño (en donde el proceso creativo obedece a un fin determinado de antemano, en este caso la representación visual de un texto). No obstante, la tensión entre solipsismo y comunicación no es ajena al principio surrealista y así, “mientras que los surrealistas a menudo crearon imágenes tan personales que la comunicación se volvió imposible, también produjeron imágenes cuyos sentimientos, símbolos o fantasía suscitaron una respuesta colectiva universal” (Meggs, 1998: 243). De ahí que Sontag, como apuntábamos más arriba, hable de los diversos propósitos del principio surrealista, entre los que cabe, aparte del ya dicho de reeducación visual, el terapéutico (en el caso del psicoanálisis) y otros tan dispares como la sátira social, el terror o lo cómico (Sontag, 1961: 349-350). En el caso de Gil, incluida la reeducación visual, se hallan también presentes estos tres últimos y así, desde lo terrorífico de alguna de sus cubiertas (en lo que nos detendremos más adelante), encontramos también la denuncia social —acorde, por otra parte, con el compromiso izquierdista del autor— y también elementos cómicos. La comicidad, además, resulta lógica: es el propio Freud el que asocia los mecanismos del chiste con los de la elaboración onírica, y también los fundamenta en un principio de condensación<sup>6</sup>, aparte de, como en el

---

de estilo entre todos, será la elipsis” (Benveniste, 1966: 86; cfr. Eco, 1984: 184-185, 192).

<sup>6</sup> “El conjunto de los procesos de transformación [que se producen en los sueños] es denominado por mí *elaboración del sueño*, y

caso de los sueños, elaborar además una taxonomía (Freud, 1966: 34). De ahí que cuando Andrés Trapiello acusa a las cubiertas de Gil de ser meros chistes (Trapiello, 2006: 303), no anda en absoluto descaminado, con la salvedad de que el chiste, en cuanto tropo capaz de liberar el inconsciente es, en realidad, una cosa muy seria. Pero, en última instancia, como decimos, dichas cubiertas quedan limitadas por el pie forzado del texto al que sirven; es ahí donde se dirime el intento de Gil por apropiarse del libro en cuestión y la necesidad, al mismo tiempo, de serle fiel.



Figura 1: "Fuente" de Duchamp

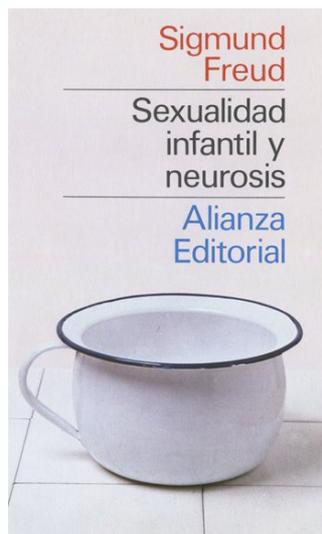


Figura 2: Cubierta de *Sexualidad infantil y neurosis*

Una comparación entre algunos *ready mades* dadaístas y surrealistas, y algunas cubiertas de Daniel Gil pueden aclarar esta cuestión. Veremos cómo siempre en el caso de los primeros la yuxtaposición entre título y objeto es la desencadenante de la ambigüedad, mientras que en el caso de las segundas la relación entre título del libro y cubierta es una de las claves de la limitación de los posibles significados que tengan las operaciones retóricas realizadas en la cubierta. Si tomamos, de hecho, la célebre "fuente" de Duchamp y la cotejamos con la cubierta diseñada por Gil para el ensayo de Freud *Sexualidad infantil y neurosis* (ver figuras 1 y 2), en la que aparece un orinal, podemos comprobar que, si bien el procedimiento creativo es el mismo, se produce una diferencia en el sentido apuntado: en el caso de Duchamp, la provocación que conlleva sacar de contexto un urinario para trasladarlo nada menos que a una sala de arte es absoluto<sup>7</sup>,

como un fragmento del mismo he descrito un proceso de condensación que muestra la mayor analogía con el que aparece en la técnica del chiste, pues produce como éste una abreviación y crea formaciones sustitutivas de idéntico carácter". (Freud, 1966 25).

<sup>7</sup> Resulta interesante recoger aquí las circunstancias de composición de éste último: en 1917 se había convocado un concurso por parte de la sociedad de artistas independientes, de la que Duchamp era miembro: cualquier artista podría presentarse toda

sumado además a la deliberada relación de ambigüedad entre el objeto y su título, que es el lugar donde se dirime la yuxtaposición o alotopía que fuerza la relectura. Sin embargo, en el caso de Gil, aunque también supone un grado importante de provocación colocar una reproducción fotográfica tan cruda de un orinal en la cubierta de un libro, lo cierto es que el título de la obra reconduce de inmediato las expectativas del receptor, quien vincula la imagen con éste. El título es, además, el punto de partida de Gil para realizar el procedimiento de condensación: tanto el término “infancia” como “sexualidad” y “neurosis” han quedado inscritos en la imagen única del orinal, que es un objeto usado característicamente por niños y que, al mismo tiempo, remite a las funciones escatológicas —y sus posibles patologías— que Freud vincula con la sexualidad infantil (recuérdese que el concepto freudiano de sexualidad abarca más que la mera genitalidad o los actos sexuales).

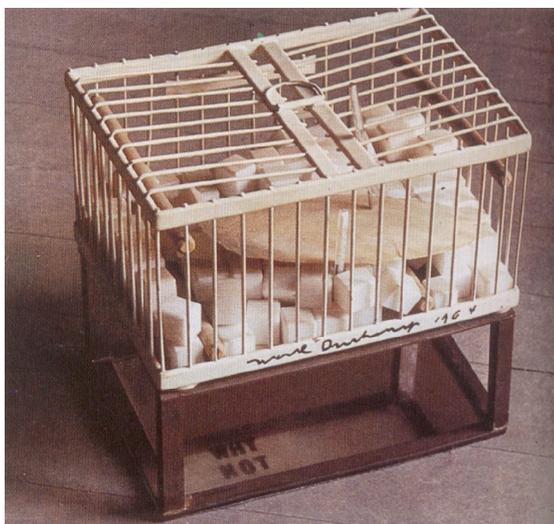


Figura 3: *¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?*  
de Duchamp



Figura 4: *Cubierta de Teatro de protesta y paradoja*

Algo similar sucede con el cotejo entre el *ready made* de Duchamp titulado *¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?* de 1917 y la cubierta de *Teatro de protesta y paradoja* (ver figuras 3 y 4): en ambos hay una jaula como soporte pero, en el primer caso, ésta contiene un elemento completamente absurdo (una serie de terrones que parecen de azúcar pero, en realidad, son de mármol) (Marchán-Fiz, 1995: 70) al que

vez que, en su vocación de ruptura con el *establishment* artístico, éste carecería de jurado y de premios (Shinner, 2001: 392; cfr. Marchán Fiz, 1995: 66). Duchamp envió entonces, consecuentemente con las bases, un urinario firmado con el pseudónimo de R. Mutt titulado, en cuanto obra de arte, “fuente”. La sociedad lo rechazó por considerarlo un atentado a la moral y entonces Duchamp protestó con un editorial anónimo en el que, entre otras cosas, decía: “Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ [*sic*, mayúsculas]. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista” (Marchán Fiz, 1995: 66).

además se le añade un título también desconcertante (absurdo sobre absurdo) que incide en la ya mencionada paradoja entre pluralidad de significados y ausencia de éste, incitando al receptor a entrar en dicho juego. Por el contrario, en el caso de la cubierta de Gil, el contenido de la jaula permite el establecimiento de unas pautas más limitadas de significación: la conjunción de figuras humanas dentro de una jaula implica una relación más previsible: remite a la ausencia de libertad; nótese que nos movemos en el ámbito de lo simbólico; no se trata de una representación figurativa de dicha realidad: no son personas dentro de una celda sino muñecos hacinados en una jaula, sin ninguna relación de proporción entre ésta y aquellos, etc.; además, los muñecos en cuestión están pintados de blanco conforme un procedimiento de abstracción muy característico de Daniel Gil. No obstante, como decimos, la relación entre elementos ya nos da una pauta interpretativa para dicho símbolo —más limitado, por tanto— que, además, se ve confirmada por propio libro: *Teatro de protesta y paradoja* trata de los movimientos teatrales de vanguardia que cumplieron en su momento una función emancipatoria: de ahí la puerta abierta de la jaula que hace pensar en la posibilidad de una liberación.



**Figura 5:** *La Puericultura* de Man Ray

Veamos dos ejemplos más, esta vez de Man Ray, quizá el autor dadaísta más cercano a Daniel Gil ya que no sólo realizó a cabo *ready made*s sino también *collages* y manipulaciones fotográficas a partir del tratamiento del negativo muy similares a las realizadas por el diseñador santanderino. Si tomamos el caso del *ready made* de Man Ray *La Puericultura* (ver figura 5), nos encontramos la habitual falta de concordancia entre el objeto en cuestión y su título, cuyo único nexo podría constituirlo el carácter femenino de la mano. Sin embargo, el empleo de una mano fuera de contexto, en conjunción alotópica

con un pie, en el caso de Daniel Gil se explica una vez más por la necesidad comunicativa del libro para cuya cubierta se diseña la escultura objeto: *La comunicación no verbal* (ver figura 6) que, una vez más, orienta y determina la lectura: se han condensado en una misma imagen “onírica” dos elementos del cuerpo con los que puede ejercerse la comunicación no verbal, que hacen las veces de representantes de todos los que podrían aducirse (a manera de sinécdoque).

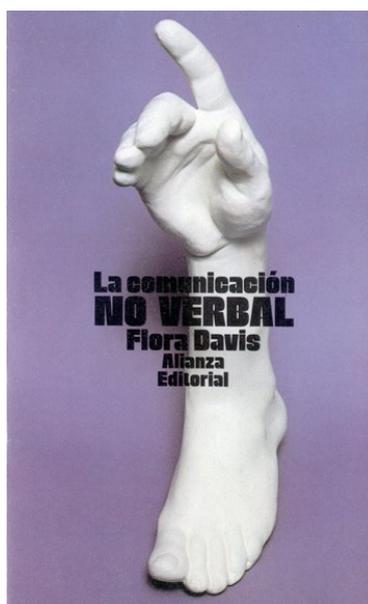


Figura 6: Cubierta de *La comunicación no verbal*

Pero quizá el ejemplo que resulte más significativo sea la comparación entre el *ready made* de Man Ray titulado *La mujer* y la cubierta de Daniel Gil para el libro *Antología del feminismo* (ver figuras 7 y 8). En el primer caso, el choque o yuxtaposición se produce, una vez más, entre el título y la composición en sí: ésta, inevitablemente, conduce a pensar en la mujer como un mecanismo. En el caso de la cubierta de Gil, dicha analogía es aún más evidente porque el mecanismo en cuestión es antropomórfico y conserva las piernas (todo indica que es, de hecho, una muñeca de cuerda a la que le falta todo el recubrimiento de la mitad superior). No obstante, el título en este caso coadyuva más a la clarificación que a la sorpresa, y lo que en Man Ray tiene, inevitablemente, un significado abierto, ambiguo —a la ironía, a lo inquietante, a lo misógino—, que no podemos resolver, el término “feminismo” del título en Daniel Gil limita notablemente el significado, asociando de inmediato la cubierta con la idea feminista de la mujer objeto — en una imagen, además, que sólo tiene piernas y no cabeza. El significado queda, pues, como decimos, limitado. Con todo, no es unívoco: de hecho, acerca de esta cubierta en concreto, cuenta Ángel Uriarte,

ayudante de Daniel Gil en aquella época<sup>8</sup>, que suscitó un debate apasionado entre alguna de las colaboradoras en la preparación del volumen: unas percibían la cubierta como *directamente* machista (y querían vetarla), y otras más bien como una *representación simbólica* de lo que es el machismo y, por ende, una denuncia del mismo impactante desde el punto de vista visual —con lo que, tanto este caso como el ya visto de la cubierta de *Teatro de protesta y paradoja* constituirían ejemplos de la función de denuncia social de los procedimientos surrealistas en Daniel Gil.

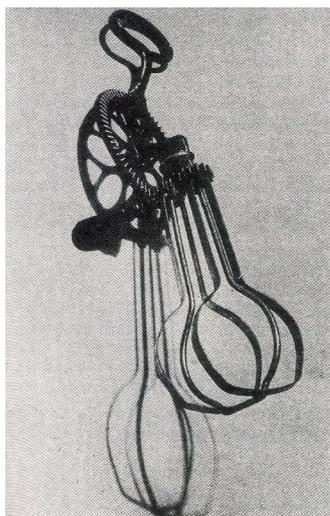


Figura 7: *La mujer* de Man Ray

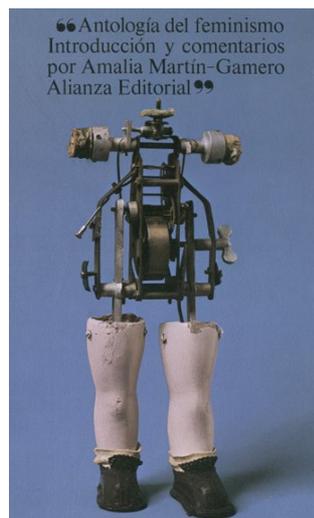
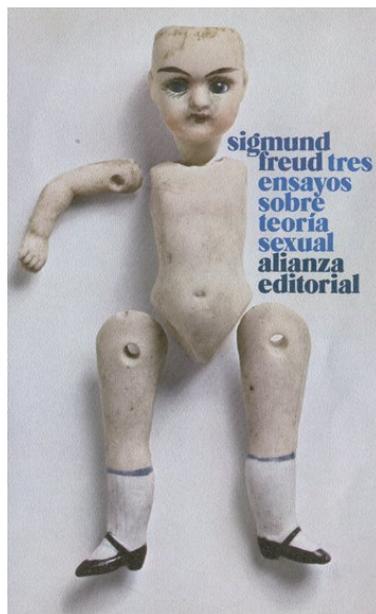


Figura 8: Cubierta de *Antología del feminismo*

Ya hemos indicado que, entre los distintos propósitos que Sontag atribuye al surrealismo, está el del terror. En el caso de Daniel Gil, basta una simple ojeada a sus cubiertas para percibir la presencia habitual de elementos desagradables cuando no directamente terroríficos; cabría decir *siniestros* o inquietantes, a la manera en que, en efecto, también se hallan presentes en muchas obras de arte de filiación surrealista: miembros del cuerpo humano, muñecas, figuras dobles, ojos, rostros desencajados... Para tratar de explicar esta presencia, vamos a recurrir de nuevo al psicoanálisis. En concreto, al concepto freudiano de *Umheimlich*, que, a falta de término mejor, puede traducirse al español justamente como *inquietante* o *siniestro*. Y ello porque, si atendemos a los principales motivos y temas que Freud califica como siniestros, observamos que casi todos ellos aparecen de un modo reiterativo en las cubiertas de Daniel Gil. En la síntesis de éstos que realiza Eugenio Trías (1982: 33-36) se cuentan: 1) la figura del doble; 2) “La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y, a la inversa: de que un objeto sin vida esté en

<sup>8</sup> En una entrevista personal con el autor de este artículo.

alguna forma animado” (Freud *apud*. Trías, 1982: 34); esto incluye “figuras de cera, muñecas sabias y autómatas”; 3) “Imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o como el miembro viril” (Trías, 1982: 34); 4) Imágenes relativas a descuartizamientos. Como decimos, estos motivos aparecen con frecuencia en las cubiertas diseñadas por Daniel Gil (ver, como ejemplo, figura 9); quizá por eso también éstas desprenden ese inequívoco aire psicoanalítico.



**Figura 9:** Cubierta de *Tres ensayos sobre teoría sexual*

Pero, ¿en qué consiste exactamente el concepto de *Umheimlich*? El *Umheimlich* es algo, como decimos, inquietante, siniestro, un sentimiento cuyo espectro abarca desde sentirse incómodo a presa de un terror atroz. (cfr. Trías, 1982: 32). No obstante, esta sensación de incomodidad o terror presenta, según Freud, una característica particular: se halla asociada a su antónimo en lengua alemana, *heimlich*, que significa “familiar, doméstico”, pero también “íntimo y secreto” (Trías, 1982: 31). Pues bien, lo *umheimlich* se hace incómodo e inquietante justamente en relación con lo que nos resulta familiar —ya que lo desconocido no tiene que ser, por definición, inquietante—. Sería por tanto “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares”. Pero ¿cuándo sucede esto? La clave la da el segundo significado de *heimlich*, lo secreto o íntimo: cuando lo secreto o íntimo *reprimido* y que, bajo dicha apariencia reprimida, resultaba confortable y familiar, muestra su verdadero rostro inquietante y siniestro (cfr. Trías, 1982: 33). Por tanto, lo siniestro se encuentra “encriptado” en lo conocido y, en un

momento dado, se revela, provocando así un efecto particularmente intenso (Asensi, 2003: 551).

Con el concepto de *Umheimlich* en realidad no hemos abandonado el terreno del tropo, como podemos apreciar: los procesos por los cuales se reprime, se “encripta” lo inquietante, subsumiéndolo en lo cotidiano —también los que, a la inversa, permiten que aflore por un proceso de descodificación— son similares a los ya vistos: la metáfora y la metonimia, principalmente. Si recordamos, el procedimiento consistía en la inscripción de una alteración inesperada (alotópica) en un contexto previsible, redundante (isotópico), que obliga a una relectura para ajustar el elemento extraño, siendo el desfase el que genera el efecto retórico en cuestión. Pues bien, en realidad, en esto mismo consiste ese “salir a la luz” característico del *umheimlich*: un determinado elemento anómalo revela toda una realidad oculta que lleva implícita un objeto cotidiano. La idea es similar a la de Ortega cuando ve en el tabú, esto es, “la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles” (Ortega, 1925: 36), el origen de la metáfora (Ortega, 1925: 36-38). Por otra parte, todo ello es solidario con el planteamiento freudiano general que tiende a vincular cualquier tipo de represión con un mecanismo simbólico (cfr. Agamben, 1977: 243-244). Tanto la elaboración onírica como el fetichismo o el chiste implican una represión u ocultación que se verifica por el empleo de elementos retóricos. En este sentido, si recordamos el caso particular del fetichismo<sup>9</sup> guarda una clara similitud con el concepto de *Umheimlich* (y el tabú) ya que, en todos estos casos nos encontramos ante una realidad que, en la tensión entre la necesidad de asumirla y la imposibilidad de hacerlo, se disfraza para poder así realizar ambas operaciones contradictorias al mismo tiempo. Este proceso es esencialmente metafórico: la *condensación* permite aglutinar lo permitido y lo prohibido, lo *heimlich* y lo *umheimlich* creando una entidad nueva; piénsese, por ejemplo, como observa Eco, en la metáfora aristotélica de cuatro términos “copa de Ares y escudo de Dionisio”: “se superponen dos imágenes, dos cosas se vuelven distintas de sí mismas pero sin dejar de ser reconocibles, y nace un hircocervo visual (además de conceptual). ¿No parece que estamos ante una especie de imagen onírica?” (Eco, 1984: 1984-1985). Esto se hace aún mucho más evidente en el caso de lo visual ya que dicha nueva creación no es sólo mental sino —por ejemplo por efecto del *collage* o del fotomontaje— verdaderamente perceptible.

Un ejemplo muy representativo tanto de esta sensibilidad surrealista que utiliza el tropo con el objeto de crear una imagen significativa y que además contiene la cualidad, también semióticamente traslaticia, de lo *Umheimlich*, lo encontramos en una cubierta de Daniel Gil que, a nuestro juicio,

---

<sup>9</sup> El fetichista, según Freud, es quien, al enfrentarse a la ausencia del pene de la madre, no pudiendo aceptar dicha falta por lo que pueda implicar de amenaza de castración, pero no pudiendo tampoco negar la evidencia, adopta una solución intermedia: proyecta el pene ausente sobre un objeto, al que le confiere simbólicamente esa cualidad: el fetiche. El fetichista, por tanto, gracias al fetiche consigue el imposible de asumir al mismo tiempo una presencia y una ausencia gracias a la creación de un símbolo sustitutivo (cfr. Agamben, 1977: 70). El fetiche es por tanto «símbolo de algo y a la vez de su negación» (1977: 70).

constituye una de sus mejores creaciones. Se trata de la que diseñó para el libro *Mademoiselle Fifi y otros cuentos de guerra*, de Guy de Maupassant (ver figura, 10). En ella, aparece un cuchillo cuya hoja es un dedo de mujer. Tras la sorpresa inicial, el proceso de reevaluación permite comprender que el tropo se hace posible gracias a la forma común entre la hoja y el dedo, alargada y terminada en punta; se ha producido una genuina sustitución metafórica de dos objetos profundamente disímiles, que se descontextualizan con violencia, pero basada en una necesaria relación de semejanza. Por otra parte, la imagen es perturbadora dentro de los parámetros propios de lo *Umheimlich*: el dedo, aislado, genera inquietud. La imagen resulta interesante por sí misma, y evocadora desde el punto de vista simbólico. Pero al leer el relato de Maupassant es cuando adquiere su pleno significado: en él, una prostituta asesina a un soldado con un cuchillo de postre. Lo que como ilustración convencional hubiera sido un ejercicio de *mimesis* en relación con ese pasaje concreto —veríamos a una mujer, con unos rasgos específicos, hundiendo un cuchillo en el cuello de un soldado, etc.—, aquí, el empleo del tropo lo convierte en una imagen genérica que condensa el clímax del relato aunando la violencia —explicitada mediante lo siniestro de un dedo aislado del resto del cuerpo— con lo femenino; la relación isotópica de los elementos dentro del contexto hace que, incluso la uña, por su posición, remita, no sólo a la punta afilada del cuchillo sino que, al estar pintada, remede incluso la sangre. Se produce una cohesión prodigiosa de elementos heterogéneos que, unidos con inteligencia metafórica, produce una condensación de significados al servicio del texto que “ilustran”.



Figura 10: Cubierta de *Mademoiselle Fifi y otros cuentos de guerra*

Ahora estamos en condiciones de comprender que los propósitos del “espíritu surrealista” a los que se refería Sontag —educación visual, sátira social, comicidad, terror— están estrechamente vinculados con el procedimiento mismo de alteración retórica que los causa: todos ellos se dirimen en el territorio de la semiosis. Y el efecto liberador que provocan tiene su origen en el citado proceso de desvelamiento o tematización de la propia dinámica del significar. El empleo de tropos adquiere así una función de reflexión epistemológica que guía la atención hacia el acto mismo de significar, en la tensión que implica el citado ser y no ser a la vez, el situarse en el contorno mismo entre ambas realidades (cfr. Agamben, 1977: 227-266). Otro tanto sucede con el chiste o la sátira, que a través del desfase que genera su enunciado, obliga al cuestionamiento de las condiciones pragmáticas de su emisión (cfr. Freud, 1966: 101-102); o lo reprimido que aflora, según el psicoanálisis, tanto en el caso de los sueños como en el de lo siniestro (y que cura al paciente).

Este es el potencial que Daniel Gil aprovecha en buena parte de sus cubiertas para su finalidad: realizar una condensación visual de un libro, que él denomina, según vimos, *apropiación*. Pero, en esta labor de apropiación, se producen al mismo tiempo otros fenómenos ya descritos producto de la labor trópica: lo cómico, lo siniestro o la denuncia social. Pero sobre todo se produce un mostrar, como decimos, el propio proceso de significación con el inevitable salto epistemológico que conlleva. La obra de Daniel Gil, según hemos visto, se sitúa en el contorno mismo de la significación, donde “término propio” y “término impropio”, expectativa y ruptura, fantasía y realidad se deslíen para pasar a convertirse en su complementario; es decir: en el *tertium comparationis* entre el texto escrito y el texto visual. La obra de Gil nos ayuda en la tarea de la comparación interartística, pero no porque podamos compararla fácilmente con obras literarias a las que ilustra, sino porque ella misma es el elemento de comparación entre ambas: el *tertium comparationis*. Sólo desde ese lugar incómodo puede ejercer con plena responsabilidad su función de mediación cultural y quizá, de paso, y de dirimir las tensiones provocadas por estar en tierra de nadie (plástica frente comunicación, libertad creativa frente a imposiciones pragmáticas), que afloran en el simbolismo inquietante de sus creaciones.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001. Primera reimpresión.

Alexandrian, Sarane (s.f.). “La mística de los encuentros”. En *Archivo surrealista* <http://www.archivosurrealista.com.ar/Objetos2a.html>, 15-08-2011.

APD (Asociación de Diseñadores profesionales). “Daniel Gil”. En APD (Asociación de Diseñadores profesionales) (ed.) (1989): *Plural Design*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 78.

Asensi Pérez, Manuel. *Historia de la Teoría de la literatura. Volumen II: El siglo XX hasta los años setenta*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2003.

Benveniste, Émile (1966). *Problemas de lingüística general*. México, D. F.: Siglo XXI, 1971.

Breton, André (1928). *Nadja*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

— (1937): *El amor loco*. Madrid: Alianza, 2001.

Cotarelo, Enrique. “Daniel Gil”. En *AF, Arte Fotográfico*. nº. 383. Madrid, noviembre, 1983.

Eco, Umberto (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.

*El libro español* (1984). “1.000 títulos en el libro de bolsillo Alianza editorial”. En *El libro español*. Madrid, nº. 309, marzo de 1984, pp. 24-25.

Everaert-Desmedt, Nicole. “Acercamiento semiótico a la obra de Magritte”. En Fernández Taviel de Andrade, Bárbara (coord.). *Ver y leer a Magritte*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2000, pp. 91-105.

Fernández Taviel de Andrade, Bárbara (coord.). *Ver y leer a Magritte*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2000.

- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1966.  
— *La interpretación de los sueños*. Tres volúmenes. Madrid: Alianza, 1996.
- Groupe µ (1982). *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Lessing, Gotthold Efraim. *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis, 1985.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera* (vol. I). Desiderio Navarro, ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Logroño, Miguel. “Daniel Gil: «Estoy entre el surrealismo y el dadaísmo»”. En *Diario 16*, Madrid, 1 de marzo, 1984, p. 24.
- Marchán Fiz, Simón. *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. *Summa Artis. Historia general del arte*. Tomo XXXIX. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Meggs, Philip B. (1998). *Historia del diseño gráfico*. México D. F.: McGraw-Hill, 2000.
- Ortega y Gasset, José (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1999. Duodécima edición. 1.ª Edición, 1981.
- Paz, Octavio (1973). *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. En *Obras completas IV. Los privilegios de la vista*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 183-347.
- Rodríguez, Emma. “Daniel Gil ha dejado Alianza, su huella continúa”. En *El Mundo*. Madrid, 31 de octubre, 1989 p. 36.
- Ruy-Sánchez, Alberto. “Los mil y un fantasmas de Daniel Gil”. En *El Nacional. Revista Mexicana de cultura*. México D. F., n.º 58, 10 de abril, 1984, pp. 7-9.
- Shiner, Larry (2001). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Sontag, Susan (1961). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Tatarkiewicz, Władysław (1987). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2001. Reimpresión de la 6ª edición.

Tрпиello, Andrés. *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Valencia: Campgráfico, 2006.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.